تعدد الرؤى

نظرات في النص العربي القديم

أ.د. منتصر عبد القادر الغضنفري

المشتركون:

د. صالح محمود محمد
خير الدين قاسم محمد
عادل عبد الكاظم جويد
سعد حمد يونس
مثنى عبد الله محمد علي
صالح ويس محمد



تعـدد الـرؤى

نظرات في النص العربي القديم

تعـدد الــرؤى

نظرات في النص العربي القديم

تأليف وإعداد

أ.د. منتصر عبدالقادر الغضنفري

المشتركون

د.صــالح محمــود محمــد | ســـعد حمــد يـــونس

خيــر الــدين قاســم محمــد | عــادل عبــد الكــاظم جويــد

مثنــى عبـد الله محمـد علـي | صـــالح ويـــس محمـــد



الطبعة الأولى

2010 – 2011م

المملكة الأردنية الهاشمية رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2010/3/673)

810.98
الغضنفري، منتصر عبد القادر
تعدد الرؤى نظرات في النص العربي القديم/ منتصر عبد القادر الغضنفري.-عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، 2010
(   ) ص.
ر.أ: (2010/3/673)

الواصفات:/ الأدب العربي// العصر القديم/ النقد الأدبي/ التحليل الأدبي

* أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية
* يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

ISBN 978-9957-02-379-9 (ردمك)

Dar Majdalawi Pub.& Dis.
Telefax: 5349497 - 5349499
P.O.Box: 1758 Code 11941
Amman- Jordan



دار مجدلاوي للنشر والتوزيع
تليفاكس: ٥٣٤٩٤٩٧ – ٥٣٤٩٤٩٩
ص.ب ١٧٥٨ الرمز ١١٩٤١
عمان - الأردن
www.majdalawibooks.com
E-mail: customer@majdalawibooks.com

لوحة الغلاف للفنانة التشكيلية منال الرويشد.

المحتويـــات

بين يدي الكتاب

حظي النص العربي (الأدبي) القديم – شعره ونثره بل ونقده- بعناية الباحثين على اختلاف منطلقاتهم الفكرية ومناهجهم النقدية، فتناولوه بالدرس والتحليل والنظر، سابرين أغواره ومكتنهين أسراره، ليكتشفوا ما ينطوي عليه من كنوز المعرفة وعمق المشاعر، بما يصور البيئة التي ولد فيها والعصر الذي أطرها، ويرسم شخصية المبدع الذي أنتجها وطبيعة الفن المشغولة به والمبنية عليه. ومن ثمة تنوعت الدراسات وتعددت زوايا النظر، فتكاملت تارة وتقاطعت أخرى، لكنها بتكاملها وتقاطعها حكت ما يفيض به هذا النص (العربي القديم) من ثراء وغناء حتى صارت له أوجه عدة يمكن أن ينظر إليه من خلالها، مستجيبا للمناهج المتعددة، فأكد حيويته وقدرته على الخلود، من حيث انه تعبير صادق وأمين عما أريد منه وله.

وتأسيسا على ما مر قمنا بجمع هذه الدراسات المتنوعة في منطلقاتها والثرية برؤاها لتمثل وجهة نظرنا لكل منها أولا، ولتشكل مجتمعة خلاصة معبرة لمبتغانا من تأكيد ثراء النص القديم حتى استجاب للزوايا التي نظر إليه منها كلها ثانيا، لا نعني في مثل هذا العمل (من حيث ما تمثله دراساته بمجموعها) فحسب بل نعني أن كلا من موضوعات هذه البحوث ربما نظر – أو سينظر- إليه من باحثين سوانا نظرات أخرى غير ما فعلنا، فازداد –أو سيزداد- الثراء ثراء والغناء غناء. وهكذا فقد جمعنا في هذا الكتاب بين التنظير والتطبيق، متوزعة عينات تطبيقنا بين النص العباسي والنص الأندلسي مرة، وبين الشعر والنثر أخرى. فتناول البحث الأول هوية النص الشعري وعوامل تشكله، وقد خرجنا – في حدود اهتمامنا- إلى تمثلها في التراث، والثقافة، والآخر. أما البحث الثاني فقد درسنا فيه الذات بوصفها آخرا في شعر المتنبي وأبعاد ذلك فلسفيا ونفسيا وفنيا، لينعقد البحث الثالث على السخرية السياسية في شعر بشار بن برد بما يحكي بعضا من منطلقات الشاعر الفكرية بناء على عوامل عدة بينها البحث. وتناول البحث الرابع النزعة القصصية في مقامات الهمداني

في منظور الخطاب النقدي العربي، بوصف المقامة جنسا أدبيا مستحدثا في العصر العباسي له خصوصيته البنائية الفنية التي شغلت الباحثين في أمر تجنيسها حتى انتهوا إلى أنه... مقامة. وعني البحث الخامس بدراسة جانب أدائي عروضي بعينه في غزل الشواعر في العصر العباسي هو الإيقاع. وأما في البحث السادس فعرضنا للصورة اللونية، أداة فنية، في غزل الشاعر الأندلسي ابن الزقاق البلنسي.

وهكذا فلعل القارئ إذا ما انتهى من قراءة هذا الجهد المتواضع سوف ينتهي إلى أن النص الواحد . بوصفه عملا منفردا، شعرا أو نثرا . له القدرة على أن يستجيب لكل زاوية ينظر منها إليه فيعطيها ما تريد.. فضلا عن أنه . بوصفه حالة أو نتاجا فكريا نفسيا فنيا، وعلى امتداد عصور الأدب العربي القديم . يحفل بالمعرفة والعاطفة والخيال والوسائل الأدائية التي تجعل منه هوية صادقة لهذه الأمة الأصيلة التي أسهمت – وما تزال– في بناء صرح الحضارة الإنسانية.

إن هذا الكتاب محاولة أولى ستعقبها . إن شاء الله . محاولات أخرى (مشتركة) نخطط لها تصب في الإطار نفسه عسى أن نسهم، بمنطلقات مشتركة ورؤى متكاملة، في استجلاء بعض من ملامح الديمومة في حياة نصنا العربي القديم.

أ.د.منتصر عبد القادر الغضنفري

جامعة الموصل

2010

المبحث الأول

هوية النص الشعري وعوامل تشكلها
التراث / الثقافة / الآخر

أ.د. منتصر عبد القادر الغضنفري **د. صالح محمود محمد**

مدخل إلى الهوية

كثيرة هي الآراء التي قيلت في الهوية، وهي آراء تضرب بجذورها في عمق التاريخ؛ فقد "تعرض الفلاسفة والمفكرون منذ أقدم العصور لمفهوم الهوية"(1). ومنهم أرسطو الذي ذكر كثيراً من الأنواع والمعاني التي تطلق عليها الهوية قائلاً: "الهوية تقال بعضها بنوع العرض كقولنا إن العادل موسيقوس وإن الإنسان موسيقوس وكذلك يقال إن الموسيقوس إنسان كقولنا إن الإنسان الموسيقوس يبني وذلك لأن عرض للبنّاء أن يكون موسيقوس أو للموسيقوس أن يكون بناءً... فإن هذه تقال بنوع العرض من جهة لأن كلتيهما عرضت لهوية واحدة بعينها، ومن جهة لأنه عرض لهوية أن تكون تلك الأشياء"(2) فالعادل والموسيقوس "عرضا لموضوع واحد وهو الحامل مثلاً للموسيقى والعدل"(3). وبعد ذلك ذكر الأوجه التي تقال عليها الهوية وهي بعدد ما تدل عليه الألفاظ الدالة على أجناسها؛ "لأنه بعدد ما تقال تُقال أيضاً الهويات فبعض المقولات تدل على ما الشيء وبعضها كيفية وبعضها كمية وبعضها مضاف وبعضها فعل أو انفعال وبعضها أين وبعضها متى وكل واحد من هذه دلالته بعينها على هوية واحدة"(4)، وذكر أن الهوية تدل على آنية الشيء وحقيقته وأنها تقال على ما هو موجود بالفعل وما هو موجود بالقوة(5). وممن تطرق إلى مفهوم الهوية الفيلسوف (هيدجر) الذي أكد على جانب الكينونة البشرية متسائلاً " كيف يجب أن نكون نحن أنفسنا وكيف يمكن لنا أن نكون، دون أن نعرف من تكون على يقين"(6)، وهيدجر هنا يؤكد معرفة الذات وقدراتها وإمكاناتها، وإذا ما تأكدت معرفة الذات لذاتها فإنها تستطيع

---

(1) الهوية والتحديث في مملكة البحرين محمد نعمان جلال 8.

(2) تفسير ما بعد الطبيعة ابن رشد 2/ 552.

(3) المصدر نفسه 2/ 553.

(4) المصدر نفسه 2/ 555.

(5) ينظر: المصدر نفسه 2/ 555.

(6) الهوية والتحديث في مملكة البحرين 8.

أن تحدد الكيفية التي ستكون عليها. أما لدى الفلاسفة العرب فقد ذكر ابن رشد أن مصطلح الهوية ليس مصطلحاً عربياً في أصله وإنما أُخِذَ عن الفلسفة اليونانية وقد اضطر إلى استعماله بعضُ المترجمين وهو مشتقٌ من حرف الرباط الذي يدل عند العرب على ارتباط المحمول بالموضوع في جوهره وهو حرف (هو)، وذلك أن قول القائل إن الإنسان هو حيوان يعني أن الإنسان جوهره أو ذاته أنه حيوان. ولمّا وجدوا هذا الحرف بهذه الصفة اشتقوا منه هذا الاسم (هوية) للدلالة على ذات الشيء، ولأنهم رأوا أن لفظ (هوية) أدل من اسم (الموجود) الذي كان يستعمل في ترجمة اللفظ اليوناني فضلاً عن أن اسم (الموجود) في كلام العرب اسمٌ مشتقٌ والأسماء المشتقة تدل على الأعراض وليس على ذات الشيء، ومن هنا آثَرَ بعضُ المترجمين لفظَ (الهوية) على لفظ (الموجود)[1]. ويرى الفارابي أن "هوية الشيء، وعينيته، وتشخصه، وخصوصيته، ووجوده المنفرد له، كلٌّ واحد، وقولنا أنه هو إشارة إلى هويته، وخصوصيته، ووجوده المنفرد له الذي لا يقع فيه اشتراك"[2].

والهوية عند الجرجاني هي "الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق اشتمال النواة على الشجرة في الغيب المطلق"[3]وهي عنده كذلك تطلق على الأمر المُتَعَقَّل فهو "من حيث أنه مقول في جواب ما هو، يسمى: ماهية، ومن حيث ثبوته في الخارج، يسمى حقيقة، ومن حيث امتيازه عن الأغيار، هوية، ومن حيث حمل اللوازم له ذاتاً، ومن حيث يُستَنْبَطُ من اللفظ، مدلولاً، ومن حيث أنه محل الحوادث: جوهراً"[4].

---

(1) ينظر: تفسير ما بعد الطبيعة 2/ 557-558.

(2) المعجم الفلسفي للألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية د. جميل صليبا 2/ 530.

(3) التعريفات، الجرجاني 134.

(4) المصدر نفسه 104.

لقد كانت هذه الآراء حجر الأساس الذي ارتكزت عليه الآراء التي جاءت لاحقة لما طرحه الفلاسفة والمتقدمون؛ فالهوية عند الجابري "وجودٌ وماهية"[1] وهي ليست وجوداً جامداً وماهيتها ليست ثابتةً جاهزةً، بل هي تتشكل وتتصير[2]. ويركز الجابري على الهوية الثقافية التي يعدها حجر الزاوية في تكوين الأُمم، بيد أنها لا يمكن أن تتكون بقرار تتخذه الجماعة التي تنتمي إليها، بل تتشكل بمرور الزمن نتيجةً لتراكم تاريخي طويل[3]. ويرى العكرة أن الهوية هي انتماء إلى وطن أو دين أو طبقة أو قومية أو عقيدة... الخ سواء أكان هذا الانتماء لواحد منها أو أكثر، وهذا الانتماء نتيجة حاجة يشعر بها الإنسان وعنها يتولد مفهوم الهوية[4]. وهو الآخر يؤكد على تغيّر الهوية وعدم ثباتها فهي "ليست معطى ثابتاً أو جامداً ونهائياً ينبجس بتمامه مرة واحدة في تاريخ جماعة معينة ويستمر على ما هو طالما تستمر الجماعة في الوجود"[5] ويؤكد على المشاركة الجماعية في تكوين الهوية من جهة ثانية، فالفرد لا يستطيع حتى في فرادته أن يشعر بأنه فرد إلا من خلال انتمائه إلى وحدة أكبر منه[6]. ولكي يحصل الفرد على هوية مجموعة ما لابد أن يقبل بثقافتها وقانونها "وبمقابل هذا القبول تعترف بك هذه المجموعة عضواً فيها، وتمنحك هوية"[7]. ويرى الجابري أن البنية العقلية لهذه الجماعة تتشكل لاشعورياً وينفي عنها القصدية في إنتاج الثقافة التي ينتمون إليها[8]. في حين يرى العكرة أن إنتاج الجماعة لثقافتها يتم

---

(1) مسألة الهوية، العروبة والإسلام.. والغرب د. محمد عابد الجابري 10.

(2) ينظر: المصدر نفسه 10.

(3) ينظر: المصدر نفسه 11.

(4) ينظر: البحث عن الهوية والعنف د. أدونيس العكرة 92-93.

(5) المصدر نفسه 93.

(6) ينظر: المصدر نفسه 91.

(7) الهوية هل هي تعلة؟ مجموعة باحثين 115.

(8) ينظر: تكوين العقل العربي محمد عابد الجابري 40.

بقصدية فهي "ترسم لنفسها حدود حريتها ومعالم حاضرها ومستقبلها وتنشئ مؤسساتها وتنتج وتبدع وتعاني وتشارك في صنع الحضارة"[1]. ونحن لا نوافق الجابري في بعض ما ذهب إليه، فنقول إنه لا يمكن نفي القصدية نفياً قاطعاً في إنتاج الثقافة، وإلا سلبنا الجماعة القدرة على الإبداع والتواصل والتخطيط للمستقبل. بل في حال نفي القصدية نكون قد سلبنا الإنسان عقله وقدرته على التفكير واستحالت الثقافة إلى عبث لا أكثر ولا أقل. ويرى الدكتور محسن خضر أن الهوية تتحدد في مسألة الإئتلاف والاختلاف، إئتلاف الجماعة المنتمية إلى هوية ما واختلافها عن غيرها من الجماعات الأخرى "الهوية تعني بالضرورة ما هو فينا وليس في الآخرين"[2]. وينفي هو الآخر الثبات والجمود عن الهوية "إن هويتنا ليست كينونة جاهزة مكتملة بل هي صيرورة متصلة ومشروع مفتوح دائماً على المستقبل، تتجدد الهوية وتخصب في إطار التفاعل الجدلي الخلاق مع معطيات التاريخ والجغرافية والموضوع، وتتشكل الهوية في كل فترة في إطار جدلية الثابت (المميز والمكون، والجوهري للجماعة الإنسانية) والمتحول (آفاق العصر ومستجداته وتحولاته)"[3]. ويركز علي حرب على الجانب الإبداعي ويعطيه الدور البارز والمهم في صناعة الهوية وفي ممارستها، وكلما كانت ثمة تحديات تجابه الهوية أو الجماعة التي تنضوي تحت هذه الهوية كان هذا حافزاً على أن تمارس الجماعة نشاطها بحيوية من أجل إثبات هذه الهوية والحفاظ عليها من الخطر الذي يهددها، والدور الأكبر هو الذي تقوم به النخبة[4]. ولما كانت الهوية لا تعرف الثبات والجمود فإن ذلك يعني أنها "ليست إرثاً جاهزاً وإنما هي فعل تغيير دائم"[5]. سواء أكان هذا التغيير للهوية أم للجماعة التي تشكل الهوية؛ فالجماعة هي

---

(1) البحث عن الهوية والعنف 93.

(2) نظرية الهوية بين التحدي والاستجابة د. محسن خضر 107.

(3) المصدر نفسه 108.

(4) ينظر: المصدر نفسه 109.

(5) التغيير والبحث عن الهوية مطاع صفدي3.

الأخرى ما تفتأ تتفكك وما تفتأ تتبني، ويكون الأفراد فيها في حراك دائم ومستمر إما من أجل تعزيز الهوية والتمسك بها أو في محاولة الإفلات منها والبحث عن هوية غيرها في حال تصدع "عوامل انتماء الفرد للمجموعة"[1]. والهوية بعد ذلك توصف بأنّها "رؤية أو موقف من قضايا الوجود الكبرى تحمل تاريخيتها بوصفها علاقة بين كائن ومحيط. وتحمل مطلقها بوصفها استجابة دائمة لذات تحاول معرفة ما هي عليه"[2].

هوية النص الشعري:

تعرف الهوية أدبياً بأنها "سمات مميزة للكاتب، أو الفنان، تبرز في نتاجه، وتشيع فيه لوناً معيناً هو، في واقعه، محصل للمران الطويل، وللموهبة المثقفة، وقد تكون الهوية أيضاً مجموع الخصائص العينية المميزة لأثر فني، أو لمجموعة من الآثار"[3]. أمّا هوية القصيدة فيمكن تعريفها على أنّها "متناه شكلي مقترن بزمن محدود، في لا متناه دلالي عبر تنظيم إيقاعي مؤسس في بنية كلية موحدة، تنجز وظيفة فنية معتمدة في مادتها على مكونات الشعر والنثر"[4]. وأن البحث عن هوية النص الشعري يتم من خلال مكوناته التي تعد اللغة عمادها الأساس، لكن التركيز فيها سيكون على مستوى الرؤية لـ"أنّها تتضمن وتدل على المنحى الشخصي في استخدام اللغة، المنحى المتعلق بفرد شاعر أو تيار يتحرك في سياقه عدد من الشعراء"[5]. ومن ثمة فإنَّ هوية "النص الشعري لا تظهر إلا على مستوى الرؤية. وإن كان السبيل إليها يمر بعناصر بناء لغوية وثقافية"[6]؛ لأنَّ العبارة الأدبية تشع بدلالات

---

(1) أوجه الهوية جان ماري بونوا 80.

(2) الهوية كنص ممكن محمد الأسعد 101.

(3) المعجم الأدبي جبور عبد النور287.

(4) هوية القصيدة–الموقع الأنطولوجي من الشعر والنثر بسام صالح مهدي 73.

(5) الهوية كنص ممكن 98.

(6)المصدر نفسه 102.

ومعانٍ أكثر مما تشتمل عليها ألفاظها المرتبة المنسقة[1]. وبما أنَّ النص الشعري يسهم في تشكيله جملة من العوامل والمؤثرات منها البيئة الاجتماعية والثقافية والسياسية، والمكان والتراث فضلاً عن التجربة الشعرية؛ فإنَّ البحث في هويته يتطلب البحث في تلك المؤثرات ومدى فاعليتها في بنية النص. وإن كان البعض يرى أن هذه العوامل مجرد حوافز[2].

التراث وأثره في تشكل الهوية:

بدءاً وقبل الحديث عن أثر التراث ودوره في تشكل الهوية لابد من تحديد معناه، فالتراث على وفق منظور الجابري "كل ما هو حاضر فينا أو معنا من الماضي سواء ماضينا أم ماضي غيرنا، سواء القريب منه أم البعيد"[3] وهو ليس جزءاً من ثقافة الماضي بل "إنه (تمام) هذه الثقافة وكليتها: إنه العقيدة والشريعة واللغة والأدب والعقل والذهنية والحنين والتطلعات"[4]، ويرى آخر أن التراث هو القوة المركزية المهيمنة في الثقافة العربية[5]. وعنى به "الدين،...واللغة والسلطة والدولة والنظم والشعر والعلوم وكافة ما يستعمل في معنى التراث الثقافي والفكري"[6] وإلى مثل هذا ذهب محمد أركون؛ إذ عد التراث مصدراً للسيادة العليا في الفكر الإسلامي وفضاءً لانتشارها وتوسعها وعنى به إلى جانب التراث الديني كل أشكال المعرفة العلمية والعادات والقيم التي ضمنت للأمة أمنها وهويتها[7].

---

(1) ينظر: قواعد النقد الأدبي لاسل آبر كرمبي37.

(2) ينظر: جدل الأنا والآخر في الشعر الجاهلي علي مصطفى عشا 96.

(3) التراث والحداثة–دراسات ومناقشات د. محمد عابد الجابري 45.

(4) المصدر نفسه 24.

(5) ينظر: الثقافة العربية–هيمنة نسق الاستبداد إبراهيم عبد الله غلوم 10.

(6) المصدر نفسه 10.

(7) ينظر: القدسي والثقافي والتغيير–مفهوم السيادة العليا في الفكر الإسلامي محمد أركون 24.

ويشكل التراث حضوراً مؤثراً في الذات لأنه جزء من الماضي، أو لأن ماضي الشخص هو أحد العناصر المكونة للتراث، ولما كان "حضور الماضي في عملية التفكير في المستقبل لا يكون حضوراً واعياً دائماً، بل غالباً ما يتخذ حضوره شكل الحضور اللاواعي"[1] فإنه يسهم إسهاماً فعالاً في تشكيل الهوية لما يفرضه من سلطة على الذات، فهو أحياناً يكون مدعاة للارتقاء بالأعمال الإبداعية كونه يمثل القوة التي" تربط عمل الشاعر بأعمال أسلافه باعتبار الإنسان قيمة ثقافية ونفسية وثيقة الصلة بصور الماضي ونماذجه العليا"[2]، وحتى فيما يخص حضارات الأمم المتعاقبة فإن حاضر كل حضارة منها أسهم في بنائه الحضارات السابقة. إنها أشبه بعملية البناء تسهم كل لبنة فيه ليعطي البناء صورته ولكنها ليست الصورة النهائية، لأنك متى قلت ذلك تكون قد وصفتها بالجمود. وليس بالضرورة أن يكون حضور التراث مدعاة للتطور؛ لأنه يعتمد على طبيعة الذات والزاوية التي تنظر من خلالها إلى التراث ونوع التحديات التي تجابهها؛ فإذا كانت هذه الذات منغلقة غير منفتحة على الأخر وكانت نظرتها إلى تراثها نظرة قداسة ويمثل التراث لديها رمز السيادة العليا بعد أن ترسخ في ذهنها بمرور الزمن، وكانت غير قادرة على التفاعل مع الآخر، فإن تفكيرها سينحصر في إطار ماضيها لتصاب فيما بعد بالجمود. إما إذا كانت الذات منفتحة على الآخر- وإن كانت نظرتها إلى تراثها نظرة قداسة- فإنها لن تكون جامدة بل سيكسبها ذلك القدرة على المحاورة وتقبل الرأي الآخر. ولعل العقلية العربية غالباً ما يحمل الماضي لديها صورة القداسة "فبمجرد أن تطرح تحديات المستقبل يقفز الماضي إلى العقل العربي وتبدأ التصورات المسبقة تحرك الذهنية العربية بنشاط لا مثيل له نحو استدعاء الماضي ثقافة وعقلاً وتاريخاً بل إنتاجاً.. حتى باتت الأمة أمة مشغولة بالحفر في ماضيها؛ تفكر في الماضي وتتعبده"[3]. ولكي يفهم العربي كل ما يحيط به ثم يصدر

(1) مسالة الهوية-العروبة والإسلام..والغرب 92.

(2) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر د. محمد فتوح أحمد 325.

(3) الثقافة العربية-هيمنة نسق الاستبداد 16.

حكمه عليه فإنه غالباً ما يعرض ذلك على موروثه "وما لا يضيئه هذا الموروث لا يكون جديراً بأن يعطى أية قيمة"[1]. ومن هنا كان الموروث هو المحك أو المعيار الذي تقاس عليه الأشياء، حتى الأعمال الأدبية والشعرية منها خاصة، ولعل هذا أحد أهم الأسباب التي كرست التبعية في الشعر وجعلته يدور في قوالب شبه ثابتة، والثورة على كل تجديد فيها أو خروج عن إطارها. ومع هذا فإن الأمة التي تطالب بأن تكون لها هويتها الخاصة–وإن أسهم التراث إسهاماً فاعلاً في تكوينها–فإنها أمة تسعى إلى أن تتطور؛ لأن "المطالبة بالهوية هي المستوى الأول من إرادة التطور"[2].

الثقافة وأثرها في تشكل الهوية:

إن التعريفات التي قيلت في الثقافة كثيرة؛ فقد ذهب أحد الدارسين إلى "انه في مطلع الخمسينيات حصر عالمان أمريكيان من علماء الأنثروبولوجيا مائة وخمسين تعريفاً للثقافة"[3] تلقي بمجملها الأضواء على المراد بلفظ (الثقافة) وما يوحي به هذا المفهوم الذي "يشير إلى كل ما يصدر عن الإنسان من إبداع أو انجاز فكري أو أدبي أو علمي أو فني"[4]. وقد عرف (تايلور)[5] الثقافة بأنها "ذلك الكل المركب الذي يشتمل على المعرفة، والمعتقدات، والفن، والأخلاق، والقانون والعادات، وأي قدرات أخرى أو عادات يكتسبها الإنسان بوصفه عضواً في المجتمع"[6] ويبدو أن هذا التعريف هو الذي قد "شاع من بعده وأصبح أساساً للتحول في مفهوم الثقافة في

---

(1) الثابت والمتحول أدونيس 1/ 28.

(2) الهوية هل هي تعلة؟ 116.

(3) مفاهيم إسلامية (الثقافة) أ. د. محمد محمد الجوادي (نت).

(4) المصدر نفسه.

(5) هو أحد رواد النظرية التطورية في الأنثروبولوجيا.

(6) قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفولكلور ايكة هولتكرانس 144 نقلاً عن: الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع، بحوث تمهيدية،مجموعة باحثين، مركز دراسات الوحدة العربية: 401.

الدراسات الإنسانية المعاصرة"[1]. وأضاف الجابري عدداً من العناصر والمكونات إلى ما ذكره تايلور من مكونات الثقافة فضلاً عن تأكيده على التجانس بينها رابطاً بين الماضي والحاضر والمستقبل معرفاً الثقافة بأنها "ذلك المركب من الذكريات والتصورات والقيم والرموز والتعبيرات والإبداعات والتطلعات التي تحتفظ لجماعة بشرية، تشكل أمة أو ما في معناها، بهويتها الحضارية، في إطار ما تعرفه من تطورات بفعل ديناميتها الداخلية وقابليتها للتواصل والأخذ والعطاء"[2] ومن هنا فان الثقافة في أي مجتمع تكون نتيجة لمساهمة مشتركة بين أفراده كافة بمختلف طبقاتهم ومذاهبهم وأعراقهم وميولهم واتجاهاتهم ما داموا يرتبطون بعلاقة من نوع ما. ولا يمكن "استبعاد جماعة بشرية أو طبقة أو شريحة اجتماعية من الإبداع الثقافي"[3]. وعلى الرغم من أن "الإبداع في الثقافة عملية يقوم بها الفرد وليس الجماعة أو الفريق... سواء في الجانب النظري أو الجانب الفني"[4] فإن أعمال الأفراد تبقى تصب في ثقافة المجتمع وتنهل منها فـ "الفرد لا يبدع بالغريزة"[5] ولا يعيش في عزلة تامة عن مجتمعه فهو يتأثر بالآخرين ويؤثر فيهم. والثقافة بعد ذلك "هي التي تزود الأديب باللغة وأدواتها، ووسائلها، وتكسبه مقدرة على التعبير بما تضعه أمام عينيه من نماذج، وتضع بين يديه حقائق الكون وحوادث التاريخ فيجد فيها وفي غيرها مدداً لأدبه لا ينضب"[6].

---

(1) الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع 401.

(2) العولمة والهوية الثقافية محمد عابد الجابري (نت).

(3) الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع 401.

(4) التراث والحداثة دراسات.. ومناقشات 126.

(5) المصدر نفسه 126.

(6) البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر. عصر ملوك الطوائف د. سعد اسماعيل شلبي 15.

إن ثقافة ما تفرض نفسها في الوجود وسلطتها من خلال قدرتها على التفاعل مع الواقع المعاش ومدى استيعاب الشريحة الاجتماعية لمعطيات هذه الثقافة، التي قد تواجه الرفض. وفي هذه الحال قد تمارس فئة معينة سلطتها لفرض هذه الثقافة فتصبح وجوداً بالقوة، وينتج عن ذلك ظهور ثقافة أخرى أو هوية ثقافية تعمل على تهديم وتقويض هذه الثقافة المفروضة، وقد لا يحصل هذا بل ربما تصبح الثقافة المفروضة هي الثقافة المقبولة بتقادم الزمن بيد أن "نتائج البناء والتشييد في ميدان الثقافة والفكر لا تظهر إلا لاحقاً، وفي الغالب بعد جيلين أو أكثر، أما مرحلة النضج فإنها تتطلب وقتاً أطول، ذلك أن البنى الثقافية الجديدة لا تجد المكان فارغاً بل هي تصارع البنى القديمة التي لا تستسلم بسهولة بل تظل تقاوم تسكن وتنبعث، ولا تأخذ في التراجع والانكماش النهائي إلا بعد مرحلة من التطور الذي يسلك مساراً لولبياً... ذلك ما حدث في الأندلس"[1]، إلا أن تأثيرها حتى في حال انكماشها وتراجعها يبقى إذ لا يمكن طمس معالمها فـ "الإقرار بالقول أن هناك ثقافة فاعلة تماماً وأخرى منفعلة لا يرتكز إلى ما يبرره بشكل موضوعي، فالثقافة المنفعلة تمارس تأثيراً من نوع ما هي الأخرى، إنها تأخذ وتصد في الوقت نفسه"[2]. وليس كما ذهب برهان غليون إلى أن "الحوار بين ثقافات مختلفة هو تبادل عير متكافئ تفقد فيه بعض الثقافات روحها وتتفتت وتتدمر، بينما تؤكد المراكز هيمنتها أو ترسخها"[3]، ذلك أن الحوار بين الثقافات المختلفة لا يكون بالضرورة تبادلاً غير متكافئ. وإن كان كذلك، فهل يمكن الجزم بتفتت عدد من الثقافات وتدمرها!؟. إن الحوار بين الثقافات المختلفة يقود إلى تنوع ثقافي أو إلى تطور الثقافات المتحاورة أو عدد منها ولاسيما تلك التي تمتلك القدرة على التغيير ولديها الاستعداد الكامل على وفق متطلبات المرحلة كما "إن التعدد والتنوع الثقافيين سيساهم في بناء هوية منفتحة، متجادلة مع الواقع قادرة على التطور،

(1) التراث والحداثة دراسات.. ومناقشات 187-188.

(2) في الأصالة والمثاقفة خيري منصور 102.

(3) الهوية هل هي تعلة؟ 118.

دون تمركز نخبوي أو مرجعي"[1]. وإن كان الذي يحدد ثقافة ما ويميزها عن غيرها "هو خصوصية القيم الاجتماعية والأخلاقية والاقتصادية، وليس مدى تطورها أو فعاليتها"[2]. فإن عدم الفعالية أو التطور لا يعني محو الهوية الثقافية أو ذوبانها، بيد أن فقدان الخصوصية لأية ثقافة أو نتاج ثقافي يؤدي إلى المماثلة[3]، الأمر الذي يجعل من الصعوبة تحديد عناصر التمايز، ليتم إدراج هذه النتاجات المتعددة تحت هوية واحدة، وإن كانت الذات المنتجة تسعى إلى التمايز في نتاجها الخاص وتحرص على أن يتسم عملها بالإبداع الذي هو "خلق جديد، خروج عما هو غريزي ومألوف وسائد وتمرد عليه أو تجاوز له وسمو به، وهو في جميع الأحوال نتيجة عملية جدلية تحتدم في ذات المبدع تحركها أسئلة أو انفعالات أو تطلعات وإذا كان الفنان يعيش هذه العملية الجدلية على مستوى إحساسه المرهف في صورة معاناة داخلية تعبر عن نفسها في قصيدة أو لوحة أو لحن"[4].

إن ثقافة الأديب هي إحدى مكونات هويته ومن ثمة فهي تجد طريقها إلى أدبه، وإذا كان الأدباء ينهلون من منهل ثقافي مشترك فإن المشابهة في نتاجاتهم ستكون جلية، وبالتالي ستكون لهم هوية مشتركة تحتم عليهم نمطاً من الأداء من اجل الحفاظ على الهوية والانتماء إلى الجماعة الأوسع. ف "الأفراد مطالبون بالقيام بأدوار تحتمها عليهم الأنماط الثقافية والقيمية لأن توقعات الآخر لأداء الفاعل بدوره تستند إلى هذه الأنماط. بحيث أن عدم القيام بها قد يربك عملية التفاعل مما يستلزم الردع"[5].

---

(1) الهوية الثقافية بين الخصوصية وخطاب العولمة الهيمني الخميسي عبد اللطيف (نت).

(2) الهوية والثقافة والسياسات الثقافية في البلدان التابعة د. برهان غليون 17.

(3) ينظر: التحول هل هو بناء للهوية أم تشويه لها! محمد أرزقي بركات (نت).

(4) التراث والحداثة دراسات ومناقشات 126.

(5) تفاعلية الثقافة والشخصية من خلال نظرية الفعل البارسونية أ. عقيل نوري محمد 152.

إن أهم مكونات ثقافة الأطراف هي التي تقوم ببثها المراكز تجاهها ويتم ذلك غالباً على يد النخبة مما يجعلها تمتلك "حضوراً سلطوياً"[1] وفاعلاً في تشكل هوية الأطراف على غرار هوية المركز وهذا ما نجده في البلدان التي فتحها المسلمون ومنها الأندلس التي "كانت تتخذ من الثقافة المشرقية مثلها الأعلى، تنسج على منوالها بل تبذل أقصى وكدها أن تتبع جزئياتها. ولها في ذلك وسائل متعددة منذ الفتح الإسلامي. فهي تتشرب الثقافة المشرقية من مصادر مشرقية، رجالاً وكتّاباً وتأليفاً، ورسائل وغيرها، وهي تقوم على جهود رجال كثرت رحلتهم منذ عهد مبكر إلى ينابيع الثقافة المشرقية"[2]، إلى جانب جهود رجال مشارقة وفدوا إلى الأندلس في مراحل زمنية متعددة، إلا "أن الحالة انعكست تماماً في القرن الخامس الهجري والقرون اللاحقة"[3].

لقد كانت الثقافة العربية الكلاسيكية تتعامل من موقع قوة مع غيرها من الثقافات، حيث كانت تنقل الأصل إلى لغتها وتدخله في ثقافتها بعد أن تبتلعه وتدخله في دائرة الأنا ثم تعيد إنتاجه كأنه لم يعد آخراً بالنسبة لها بعد أن ترقى به إلى لغتها[4]. وعلى الرغم من هيمنة ثقافة المركز على الأطراف إلا أن المعطيات الثقافية التي تمتلكها الأطراف كانت تتفاعل مع ثقافة المركز وعن هذا التفاعل تولدت لها ثقافة خاصة هي عبارة عن مزيج بين الثقافتين. وإن خصوصية أية ثقافة إنما ترجع إلى جملة عوامل، منها الموروث الثقافي والمحيط الجغرافي والاجتماعي والنظرة إلى المستقبل والعالم والكون[5]. وإلى الآخر وطبيعة العلاقة معه.

---

(1) ميتافيزيا الشّبه والهوية مطاع صفدي 15.

(2) ملامح من الثقافة الأندلسية د. هاشم ياغي 31.

(3) المعارضات في الشعر الأندلسي في القرنين الخامس والسادس الهجريين يونس طركي سلوم البجاري 46.

(4) ينظر: الثقافة العربية في مرآة الآخر عبد السلام بن عبد العالي (نت).

(5) ينظر: تكوين العقل العربي 13.

من خلال البحث عن معنى (الآخر) في معاجم العربية نجد أنه يعني (غير) أو أحد الشيئين أو الواحد؛ فقد ذكر الأزهري إن "معنى آخر: شيء غير الأول الذي قبله"[(1)]، والى مثل ذلك ذهب ابن سيده قائلاً: "والآخر: بمعنى غير، كقولك: رجلٌ آخر، وثوب آخر، وأصله: أأخر، أفعل من التأخر، فلما اجتمعت همزتان في حرف واحد استثقلتا، فأبدلت الثانية ألفا،لسكونها وانفتاح الأول قبلها"[(2)]. أما الجوهري فقال: "والآخر بالفتح: أحد الشيئين، وهو اسم على أفعل، والأنثى أخرى"[(3)]. أما (الآخر) بمعنى (الواحد) فقد ذكره الفيومي قائلاً: "والآخر بالفتح بمعنى الواحد ووزنه أفْعَلُ. قال الصاغاني: الآخر أحد الشيئين، يقال جاء القوم فواحد يفعل كذا وآخر كذا.وآخر كذا أي وواحد"[(4)]. ومما سبق يتبين لنا إن (الآخر) بمعنى (غير)، فإن يطلق هذا اللفظ (الآخر) على أحد الشيئين معناه أن احدهما غير الثاني لأنهما شيئان وليسا شيئاً واحداً، مما يعني أن أحدهما ليس الثاني نفسه بل غيره، وكذا الحال مع ما أورده الفيومي من أن الآخر يعني الواحد فالقول: (جاء القوم فواحد يفعل كذا وآخر كذا) معناه وواحد غيره لأن الثاني غير الأول. فان يوجد شيئان فأكثر معناه أن كل واحد هو آخر بالنسبة إلى ما سواه وأنّ ما سواه هو آخر بالنسبة إليه، سواء أكان ذلك على مستوى العاقل أم غير العاقل، شريطة أن يكون هناك رابط يجمع بينهما أي أن يشتركا في جانب ما. ومن هنا فإن مفهوم الآخر مفهوم واسع وشامل، إنه يمتد ليشمل كل ما هو خارج الذات، فكل ما عداي هو غيري، وهو آخر بالنسبة لي إذا كان يشترك معي بخصائص معينة ويفترق في غيرها في الآن معاً؛ لأن "الغير لا يغدو آخر إلا إذا

(1) تهذيب اللغة (أخر).

(2) المحكم والمحيط الأعظم في اللغة (أخر).

(3) الصحاح – تاج اللغة وصحاح العربية (أخر).

(4) المصباح المنير في غريب الشرح الكبير أحمد بن محمد الفيومي 50.

حُوّل عن تحديداته المهيمنة. الآخر هو المجال المفتوح لإنفصالي اللامتناهي عمّا عداي والتقائي اللامتناهي معه"[1].

وعلاقة الذات أو (الأنا) بـ (الآخر) هي علاقة بالوجود، "وتاريخياً لم يعرف أنا دون آخر"[2] فالذات حتى في فرادتها ليست معزولة عن الآخر ووجود أحدهما يقتضي وجود الثاني، لأن الآخر "جزء من الذات، ونفي الآخر بتر للذات.. إذ تصور الذات لا ينفصل عن تصور الآخر"[3] فانا أحسُّ بوجودي واعرف هويتي وأكتشف ذاتي من خلال (آخر) أبصره أو أتخيله، فـ" اكتشاف الذات يمر عبر الآخر"[4].لكن صورة الذات ومثلها صورة الآخر ليست ثابتة أو جامدة مع الزمن بل هي متغيرة المحتوى ومتغيرة الاتجاه تبعاً لتغيّر الأحوال والظروف[5]؛ لأن الأنا والآخر يتكونان من مجموعة عناصر متداخلة ومندمجة في الوحدة الكلية التي تعينه، وهذه العناصر ليست ثابتة حكماً وابداً بل هي عرضة لتحولات وتبدلات تغير أوضاعها ومعها البنية الكلية التي تنتظم فيها وتمنحها خصوصيةً كيانها[6]. ومن هنا فإن الهوية تتغير تبعاً لتغير الأنا والآخر وطبيعة العلاقة التي تجمع بينهما على صعيد الهوية؛ "إذ لا تتحدد ذات بذاتها بقدر ما تتحدد عبر علاقتها بالآخر"[7]. وهذه العلاقة لا تنحصر بمستوى علاقة الفرد بفرد آخر داخل المجموعة أو خارجها بل تمتد لتشمل المستوى الجمعي كذلك لأن الهوية تتحرك على ثلاثة دوائر متداخلة ذات مركز واحد؛ فالفرد داخل

---

(1) في مسالة الهوية من جديد عبد السلام بن عبد العالي 10.

(2) التباسات الهوية ومأسوية الاختلاف بحث في (جدلية الأنا والآخر) كما تتبدى في نص مسرحي طقوس الإشارات والتحولات لسعد الله ونوس سامي سويدان 22.

(3) صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه الطاهر لبيب 22.

(4) الرواية المغربية . وضع الهوية في العلاقة مع الآخر أحمد المديني (نت).

(5) ينظر: المغرب بين الذات والآخر. الهوية بين الانفصام والوحدة مهنا يوسف حداد 157.

(6) ينظر: التباسات الهوية ومأسوية الاختلاف 23.

(7) ثقافة الصورة . الرصيد المعرفي المشترك وإشكالية الهوية حسين معلوم 81.

الجماعة الواحدة – سواء أكانت قبيلة أم طائفة أم حزباً...الخ– هو عبارة عن هوية متميزة ومستقلة، عبارة عن (أنا) لها (آخر) داخل الجماعة نفسها، تضع الأنا نفسها في مركز الدائرة في مواجهة الآخر. والجماعات داخل الأمة، هي كالأفراد داخل الجماعة، لكل منها (أنا) خاصة بها ولها (آخر) تتعرف على نفسها من خلاله. والأمة إزاء الأمم الأخرى هي كسابقتيها إلا أنها أكثر تجريداً وأوسع نطاقاً وأكثر قابلية للتعدد والتنوع والاختلاف[1].

إن أول صور الالتقاء أو الاختلاف مع (الآخر) تتمثل باللغة التي هي "ولاء وانتماء وثقافة وهوية ووطن وشخصية... ومنهج للتفكير ونظام للاتصال والتعبير. فثقافة كل مجتمع كامنة في لغته، وفي معجمها، ونحوها وصرفها ونصوصها وفنها وآدابها"[2] فاللغة التي تكون عامل توحد واندماج بين أبناء المجتمع، هي في الوقت ذاته عامل اختلاف وافتراق وتباعد مع (الآخر) الذي يمتلك لغة مغايرة، فاللغة هي ما يميز هوية عن أخرى، وإن كانت الهوية ليست وقفاً على اللغة، وفي هذا الإطار فإن أكثر الهويات صفاءً ونقاءً هي التي يعيش أصحابها في عزلة تامة عن الآخر ولا نقصد بالعزلة عزلة مكانية حسب، بل عزلة في جوانب الحياة كافة وهذا غير حاصل في المجموعات البشرية حتى في عصورها الأولى. في حين أن الانفتاح على الآخر يجعل الهوية أكثر قابلية على الأخذ والعطاء، لكنه هو الآخر مرهون بدور النخبة وأصحاب السلطة والقرار ممن تقوم ثقافة المجتمع على أيديهم وليس بالضرورة أن يكون هؤلاء من الأصل القومي لهذه الثقافة لكي يعملوا على تعزيزها ونشرها وإجلاء هويتها، وهذا ما نراه في الثقافة العربية ذلك أن كثيراً ممن تعصبوا لها وساهموا في بنائها هم من أصول غير عربية لكنهم أصبحوا جزءً منها بعد أن اندمجوا فيها وكأنهم وجدوا أنفسهم من خلالها وذابت هويتهم فيها. "يذهب المرء إلى جاره لأنه يبحث عن

---

(1) ينظر: العولمة والهوية الثقافية (نت).

(2) الهوية والإبداع أ.د. أحمد علي كنعان 317.

نفسه، وإلى غيره لأنه يود أن يفقد نفسه عن طيب خاطر"[1] حسب تعبير (رادشتز).

وفي جانب آخر نجد أن الدعوة إلى التجديد والخروج عن تقاليد الشعر العربي مارسها غير العرب، وهذا ما حصل في العصر العباسي ومن ذلك ثورة أبي نواس على المقدمة الطللية قابلها الدعوة إلى التمسك بالقديم والاعتزاز به من قبل الأدباء العرب شعراء ونقاداً؛ لأنهم رأوا في دعوة أبي نواس تهديداً للهوية، وكذا الحال في كل دعوات التجديد في بداياتها. ومن مؤثرات الآخر ظهور الغزل بالمذكر، وهو نتيجة تأثر بالشعر الفارسي؛ فـ "في الفارسية لا يوجد دلالة على المذكر أو المؤنث، في العربية التذكير اتجه منحى آخر"[2]. ومن هنا فإن الذات ليست وحدها التي تشكل الهوية _سواء أكانت فردية أم جماعية_ بل ثمة عنصر فاعل وجوهري وذو أثر بارز ومهم في تشكلها وهو (الآخر) "وهل الهوية شيء آخر غير رد الفعل ضد الآخر ونزوع حالم لتأكيد الأنا بصورة أقوى وأرحب"[3]. ويؤدي الآخر دوره في جوانب كثيرة، ففي الجانب المعرفي يدخل (الآخر) مع (الأنا) بوصفه شريكاً في المعرفة؛ لأن المعرفة "قائمة على شراكة ضمنية بين الـ(أنا) والـ(آخر) على المستوى الفردي وبين (نحن) و(هم) على المستوى الجمعي"[4]. وعليه فإن"الهوية الفردية لأي منا ليست في الحقيقة غير مزيج معقد من الهويات الجمعية التي تأتلف في النفس الإنسانية على نحو عجيب يمكنها من أن تسمح لواحدة منها بالسيادة على سائر الهويات الأخرى في ظرف زماني ومكاني محدد"[5] ولا يعني ذلك أن (الذات) تستسلم طواعية لتأثير (الآخر) دون أن تمارس ردة الفعل تجاه (الآخر)، فالذات تحرص على أن يكون لها

---

(1) الأنانية وحب الذات والمصلحة الذاتية، أريك فروم 236.

(2) العريض والتقاء الثقافات (حوار مع الأستاذ إبراهيم العريض) علوي الهاشمي وعبد الحميد المحادين: 115. والنص للأستاذ إبراهيم العريض.

(3) مسألة الهوية–العروبة والإسلام والغرب 17.

(4) الشراكة المعرفية بين (الأنا) و (الآخر) عبد النبي اصطيف 220.

(5) المصدر نفسه 220.

حضورها وخصائصها التي لا تظهر إلا من خلال الاختلاف عن الآخرين لأنها تعي ذاتها "والوعي بالذات، كما هو معروف، إنما يكون أو على الأقل يتبلور ويتعمق، من خلال الدخول في علاقة اختلاف وتغاير ونزاع مع (آخر) معين"[1].

أما من حيث التشابه مع الآخر فإنه لا يوجد تشابه تام بمعنى التطابق بين الأفراد والجماعات، حتى صورتي في المرآة فهي تشبهني لكنها ليست أنا لأنها لا تظهر أبعادي كافة، إنها صورة لهيكلي الخارجي ولا تشغل الحيز الذي أشغله في الوجود، إنها وجود ولكن في مكان آخر غير مكان وجودي إنها خارج ذاتي. ومع ذلك فقد يكون هنالك تشابه بين الأفراد والجماعات في جانب معين، سواء أكان هذا التشابه فكرياً أم فسيولوجياً، الأمر الذي يجعل التفاعل والانضواء تحت هوية ما ممكناً، لكن هذا التفاعل بين (الأنا) و (الآخر) "على الرغم من كونه يشكل توظيفاً للوحدة الكلية الخاصة بكل منهما، لا يدرج جميع العناصر المكونة لها على قدر متساوٍ من الفعالية وفي جهة واحدة من التأثير. ذلك أن هذا التفاعل يتم على واحد من مستويات عدة متاحة غالباً بحسب المرحلة والأوضاع والإطار التي تحدده"[2] ومن هنا تتشكل هوية دون غيرها ولكي تترسخ هذه الهوية تحتاج إلى عامل الوقت والتكرار ومصارعة الهويات الأخرى التي تقع في موقع (الآخر) وهذا ينسحب على مستوى الأمة تجاه الأمم الأخرى والتي تحرص على أن تكون لها خصوصيتها التي"لا تتحدد إلا بمواجهة أمة أخرى، أما في داخل المجتمع فليس لهذه الخصوصية أي معنى"[3]. لذا فلا يمكن أن يطرح الآخر جانباً، مهما كان هذا الآخر ومهما كان مركزه وقوة تأثيره؛ لأن "تغييب الآخر هو السمة الأساسية للهوية المغلقة"[4]، وبتغييب الآخر وتجاهله وبالانغلاق على الذات فإن الهوية ستصاب بالجمود والانكفاء حتى لن تستطيع أن

---

(1) مسألة الهوية. العروبة والإسلام.. والغرب 38.

(2) التباسات الهوية ومأسوية الاختلاف 23.

(3) الهوية والثقافة والسياسات الثقافية في البلدان التابعة 17.

(4) في الهوية وأوهامها إلياس خوري 232.(نت).

تعرف ما وصلت إليه الأمم الأخرى والتطور الحاصل لها فتكون غير قادرة على معرفة مكانها بين الأمم؛ فـ "الآخر هو المرآة التي تسمح للذات بالتعرف إلى نفسها"[1].

إن (الآخر) قد يكون هو الخصم الذي يهدد الهوية، أو المنافس، أو المثال الذي يستقطبنا، أو غير ذلك، بل قد يكون (الآخر) متخيلاً ولذا فإن الآخر يشترك مع الذات في تشكل الهوية وإن "أي مشروع للمستقبل يبنيه الإنسان لنفسه لابد من أن يؤخذ فيه بعين الاعتبار بصورة واعية، فعل (الآخر) أو ردود فعله"[2]. إن الذات تحاول أن تكشف نفسها وتطرحها على الآخرين حتى المنضوين معها تحت الهوية الواحدة. وهكذا فإنها في طرحها لمشروعها تأخذ بعين الاعتبار ردود فعل (الآخر) المنضوي معها في الهوية فضلاً عن غيره؛ لان المجموعة المنضوية هي بمثابة المركز الذي تعمل (الذات) على تعزيزه وتقويته، وفي الوقت نفسه تحاول أن تفرض نفسها بوصفها أداة فاعلة بقوة متى ما امتلكت الجرأة الكافية، والشروط الموضوعية لطرح مشروعها، وقد يكون ما تطرحه عامل هدم للهوية المركزية، وهي تحاول – أحياناً – أن تجعل من نفسها مركزاً آخر إذا ما شعرت بأن ذلك المركز (القديم) يعمل على إذابة الذات وسلب إرادتها، لذا تحاول أن تؤسس لها هوية خاصة لأن "مبدأ الهوية يصون الجماعة من الانحلال والاندماج في الآخر، ومن ثم الاندثار كجماعة متميزة ومستقلة"[3]، فهي في عمل دائم ومستمر على البحث عن التمايز والاختلاف عن الآخر. وقد تعمل الذات على تشكل الهوية داخل الهوية، وإذا ما تهددت هذه الهوية المتشكلة حديثاً فإنها ستتشبث بالهوية الأم.

---

(1) في الهوية وأوهامها 231.

(2) مسألة الهوية العروبة والإسلام والغرب 90.

(3) اغتيال العقل د. برهان غليون 343.

المصادر والمراجع

الكتب:

- الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع، بحوث تمهيدية، مجموعة باحثين، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1987.
- اغتيال العقل، محنة الثقافة العربية بين السلفية والتبعية، د. برهان غليون، التنوير، بيروت، ط1، 1985م.
- البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر-عصر ملوك الطوائف، سعد إسماعيل شلبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة 1978.
- التراث والحداثة-دراسات...ومناقشات، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991م.
- التعريفات، أبو الحسن علي بن محمد بن علي الجرجاني المعروف بالسيد الشريف، الدار التونسية للنشر، تونس 1971م.
- تفسير ما بعد الطبيعة، أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد ابن رشد، دار المشرق، بيروت، لبنان 1986م.
- تكوين العقل العربي، د. محمد عابد الجابري، بيروت، ط8، 2002م.
- تهذيب اللغة، أبو منصور محمد بن أحد الأزهري، تح، عبد السلام هارون، الدار القومية للطباعة، القاهرة 1964م.
- الثابت والمتحول، أدونيس، أحمد سعيد، دار العودة، بيروت 1974م.
- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د.محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، ط3، 1984م.
- الصحاح- تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري، تح: أحمد عبد الغفور، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1979.

- صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه، الطاهر لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1999م
- قواعد النقد الأدبي، لاسل آبر كرمبي، نقله إلى العربية: د. محمد عوض محمد.
- المحكم والمحيط الأعظم في اللغة، علي بن إسماعيل بين سيده الأندلسي، تح: د. عائشة عبد الرحمن، معهد مخطوطات جامعة الدول العربية، مصر، ط1، 1958م.
- مسألة الهوية– العروبة والإسلام والغرب، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 1997م.
- المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، احمد بن محمد الفيومي، المكتبة العلمية، بيروت، (د.ت).
- المعجم الأدبي، جبّور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م.
- المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، د. جمال صليبا، الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان 1982م.

الدوريات:

- الأنانية وحب الذات والمصلحة الذاتية، أريك فروم، ترجمة محمود منقذ الهاشمي، مجلة ثقافات، البحرين، ع7-8.
- أوجه الهوية، جان ماري بونوا، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع39، 1986م.
- البحث عن الهوية والعنف، د.أدونيس العكرة، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع17 ك1 1981م/ك2 1982م.
- التباسات الهوية، ومأسوية الاختلاف، بحث في (جدلية الأنا والآخر) كما تبدى في نص مسرحي طقوس الإشارات والتحولات لسعد الله ونوس، سامي سويدان، مجلة الفكر العربي، ع90، خريف 1997 م.
- التغيير والبحث عن الهوية، مطاع صفدي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع17 ك1 1981م/ك2 1982م.
- تفاعلية الثقافة والشخصية من خلال نظرية الفعل البارسونية، عقيل نوري محمد، مجلة المجلة الجامعة، ليبيا، ع2-3، 2001م.
- ثقافة الصورة (الرصيد المعرفي المشترك وإشكالية الهوية)، حسين معلوم، مجلة البحرين الثقافية، ع38.
- الثقافة العربية.. هيمنة نسق الاستبداد، إبراهيم عبد الله غلوم، مجلة ثقافات، البحرين، ع1 شتاء 2002م.
- جدل الأنا والآخر في الشعر الجاهلي، علي مصطفى عشا، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع76، خريف 2001م.
- الشراكة المعرفية بين (الأنا) و (الآخر)، عبد النبي اصطيف، مجلة ثقافات، البحرين، ع1.
- العريض والتقاء الثقافات (حوار مع الأستاذ إبراهيم العريض)، علوي الهاشمي

وعبد الحميد المحادين، مجلة ثقافات، البحرين، ع1.

- في الأصالة والمثاقفة، خيري منصور، مجلة الفكر العربي المعاصر ع44-45، 1987م.
- في مسألة الهوية من جديد، عبد السلام بن عبد العالي، مجلة ثقافات، البحرين، ع13.
- القدسي والثقافي والتغيير- مفهوم السيادة العليا في الفكر الإسلامي، محمد أركون، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع39، 1986م.
- المغرب بين الذات والآخر، الهوية بين الانفصام والوحدة، مهنا يوسف حداد، مجلة المناهل، المغرب، ع66-67.
- ملامح من الثقافة الأندلسية، هاشم ياغي، مجلة كلية الآداب، الجامعة الأردنية، عمان، مج2، أيار 1971م.
- ميتافيزيا الشّبه والهوية، مطاع صفدي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع17، ك1 1981م/ك2 1982م.
- نظرية الهوية بين التحدي والاستجابة، د.محسن خضر، مجلة الرافد، الشارقة ع24، 1999م.
- هوية القصيدة- الموقع الأنطولوجي من الشعر والنثر، بسام صالح مهدي، مجلة الطليعة الأدبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع2، 2000م.
- الهوية كنص ممكن، محمد الأسعد، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع17، ك1 1981م/ك2 1982م.
- الهوية هل هي تعلة؟ ندوة شارك فيها، برهان غليون وغرانغييوم وآخرون ترجمة جوزيف عبد الله، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع17، ك1 1981م/ ك2 1982م.
- الهوية والإبداع، أحمد علي كنعان، مجلة جامعة دمشق للعلوم التربوية، مج2، ع2.
- الهوية والتحديث في مملكة البحرين، محمد نعمان جلال، مجلة ثقافات، البحرين، ع3، 2002م.
- الهوية والثقافة والسياسات الثقافية في البلدان التابعة، برهان غليون، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع17، ك1 1981م/ك2 1982م.

الرسائل والأطاريح

- المعارضات في الشعر الأندلسي في القرنين الخامس والسادس الهجريين رسالة ماجستير، يونس طركي سلوم البجاري، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1988م.

الإنترنيت:

- التحول هل هو بناء للهوية أم تشويه لها؛ محمد أرزقي بركات، مجلة فكر ونقد ع12 www.algabriabed.net
- الثقافة العربية في مرآة الآخر.عبد السلام بنعبد العالي، فكر ونقدع56 www.algabriabed.net
- العولمة والهوية الثقافية، عشر أطروحات، محمد عابد الجابري، فكر ونقد. www.algabriabed.net
- في الهوية وأوهامها، الياس خوري، مجلة الكرمل، ع62، 1999م. www.alkarmel.org
- مفاهيم إسلامية- الثقافة، محمد محمد الجوادي، موقع وزارة الأوقاف المصرية www.islamic-council.com
- الهوية الثقافية بين الخصوصية وخطاب العولمة الهيمني، الخميسي عبد اللطيف، مجلة فكر ونقد ع14. www.algabriabed.net

المبحث الثاني

الذات بوصفها آخرا في شعر المتنبي

أ.د. منتصر عبد القادر الغضنفري   سعد حمد يونس الراشدي

مهاد نظري

إن البدء بالكلام على الآخر يوحي بسؤال يطرح نفسه ألا وهو: من هو الآخر؟ أهو الخصم ضحية الرفض المضمر؟ أم هو العدو الأبعد، المرفوض علناً؟.

إن حتمية العلاقة بين الذات والآخر تجعل من المستحيل الكلام على الآخر بمعزل عن الأنا أو الذات، فأينما وجد الآخر فالأنا وعلى نحو بديهي تكون مقابلاً لهذا الآخر وبذلك فإن من الممكن أن يكون الآخر مرآة يقرأ من خلالها الأنا، فتصور الذات لا ينفصل عن تصور الآخر وبالعكس،ومن ثمة فإن نفي الآخر هو بتر للذات[1].

أ / في مفهوم الـ(أنا):

إن الحديث عن الآخر يقتضي حديثاً عن الأنا أو الذات لأنهما متلازمان فلا يوجد آخر من دون أنا مقارن به، ومن ثمة فإن "الأنا هو العقل الشعوري، وهو يتكون من المدركات الشعورية والذكريات والأفكار والوجدانات. إن الأنا مسؤول عن شعور المرء بهويته واستمراريته وهو من وجهة نظر الشخص ذاته يعتبر في مركز الشخصية"[2].

وكثير مما يكتب اليوم عن الذات والأنا مستمد مباشرة من جيمس الذي يعرف الذات أو الأنا في أكثر معانيها عمومية بـ "أنها المجموع الكلي لكل ما يستطيع الإنسان أن يدعي أنه له: جسده، سماته، قدراته، ممتلكاته المادية، أسرته، أصدقاؤه، أعداؤه، مهنته، وهوايته، والكثير غير ذلك"[3].

أما سيموندس فيعرف الأنا تبعاً لنظرية التحليل النفسي بـ "أنها مجموعة من العمليات هي الإدراك والتفكير والتذكر المسؤولة عن تطوير وتنفيذ خطة عمل

---

(1) ينظر: صورة الآخر (في مسالة الآخرية) 22.

(2) نظريات الشخصية دوان شلتز (الأنا) 11.

(3) المصدر نفسه 599.

للوصول إلى إشباع الاستجابة للبواعث الداخلية"[1]. كما يعرف الذات بـ "أنها الأساليب التي يستجيب بها الفرد لنفسه"[2].

وأما ميد فإن الذات عنده قد تكونت اجتماعياً ولا يمكن لها أن تنشأ إلا في ظروف اجتماعية وبوجود اتصالات اجتماعية[3]، ويضيف "إنه يصبح ذاتاً في حدود اتخاذه لاتجاه الآخر والتعامل مع نفسه كما يتعامل الآخرون"[4].

ويعني مصطلح الأنوية Egocentrisme حرفياً التركز حول الذات (ذات = Ego) و (تركز أو تمحور Centrisme) ويقصد به باختصار: رد الأمور كلها إلى الأنا والانطلاق من وجهة نظر فردية والعجز عن رؤية أو اعتبار وجهة نظر أو رغبة خارجاً عن الذات، ومن ثمة فالأنوية هي ضد الغيرية = الاعتراف بالآخرين. وفي الأنوية يتركز الاعتبار كله والمحبة جميعها في الذات التي تتضخم على حساب العالم الخارجي الذي تنحسر قيمته بالقدر نفسه. والأنوية ظاهرة طفلية أساس لأنها تشكل إحدى مراحل النمو، وهي عقبة جدية أمام التعاطف مع الآخرين والتفاعل معهم واعتبار مصالحهم وهم يتحولون عند الأنوي إلى مجرد أفلاك تدور في عالمه وكأن الكون قد وجد لخدمة مصالحه وتحقيق أغراضه. ويتصف الأنوي بعدوانية تجاه رغباته ويشعر بالحقد والغبن إذا لم تسخر له الأمور كلها[5].

أما بشأن انفصال الذات أو الأنا وتجريدها داخل النفس الإنسانية الواحدة وجعل جزء منها آخراً لها إلى أن تصل إلى حد الاغتراب فيقول فروم "إن جوهر مفهوم الاغتراب هو أن الآخرين... يصبحون غرباء بالنسبة للإنسان"[6]. ويعتقد فروم

---

(1) نظريات الشخصية (الأنا والذات) 4.

(2) المصدر نفسه (الذات والأنا عند سيموندس) 601.

(3) ينظر: المصدر نفسه 608.

(4) المصدر نفسه (الذات عند ميد) 607.

(5) ينظر: التخلف الاجتماعي مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور د. مصطفى حجازي 251 – 252.

(6) الاغتراب ريتشارد شاخت 180.

أن أحد جوانب عملية التفرد يتمثل في أن المرء يصبح واعياً بكونه كياناً منفصلاً عن الآخرين، ويفترض أن تلك العملية تحدث على نحو تلقائي في غمار النمو الإنساني، فيرتبط الإنسان ابتداءً من مرحلة ما قبل الوجود الفردي برفاقه بروابط تنظمها الغرائز. ومن ثمة فإن من يغترب يخفق في أن يربط نفسه كلياً بغيره من الناس[1].

أما جوليا كريستيفا فتقول "إن الآخر الغريب يسكننا على شكل غريب"[2]. ليقول سارتر "فوجود الآخر شرط لوجودي وشرط لمعرفتي لنفسي وعلى ذلك يصبح اكتشافي لدواخلي اكتشافاً للآخر كحرية تعمل إما لجانبي أو ضدي"[3]. ويضيف قائلاً "وعندما نقول إن الإنسان مسؤول عن نفسه لا يعني أن الإنسان مسؤول عن وجوده الفردي فحسب بل هو بالحقيقية مسؤول عن جميع الناس وكل البشر"[4].

وقد لا نبالغ إذا ما ذهبنا إلى أن مفهوم الآخر يعد مفهوماً حديثاً على اختلاف التأويلات والمواقف الموظفة لمفهوم الحداثة. وفي الأحوال كافة فإن الآخر في الحداثة يعني المختلف القابل للاكتشاف، فالآخر (L'autre) يختلف عن الأنا (Lemoi) باتجاهاتها السيكولوجية والمرجعية كلها؛ ذلك أن الأنا نفي للآخر بالضرورة ووجود أحدهما يقتضي غياب الآخر من وجهة النظر النفسية، واللقاء بينهما لسبب أو لآخر يقتضي الحذر والتوجس والتدبر والرويّة.

---

(1) ينظر: المصدر نفسه 180 – 181.

(2) Jean-Rene. Ladmiral, et Edmond- marc. Lipiansky, Lacommunication interculturelle, Armand collin, paris; 1989, p. 143.
نقلاً من الطابع العنصري 139.

(3) الوجودية مذهب إنساني جان بول سارتر 72.

(4) المصدر نفسه 46.

ومن الجدير بالذكر أن الآخر بوصفه مفهوماً ليس نابعاً من المعني بالأمر بل إنه صادر عن الطرف المضاد، ومن ثمة فهو مفهوم فلسفي يعني مجموع السمات والمواقف المتوفرة عن الآخر[1].

ب /في مفهوم الآخر:

إن الإسلام يقوم أساساً على الاعتراف بالاختلاف وقبول التنوع، كما أنه يعترف باليهودية والنصرانية ديانتين سماويتين ويجعل الإيمان بموسى وعيسى وسائر الأنبياء ركناً من أركانه، وكذلك يقر الإسلام الاختلاف بين الناس في الجنس واللون والدين بوصفه إرادة الله في خلقه، يدعم ذلك آيات وأحاديث منها قوله تعالى ﴿وَجَعَلْنَٰكُمْ شُعُوبًا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓا۟ۚ إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ ٱللَّهِ أَتْقَىٰكُمْ﴾[2]. وكما يتضح ذلك في حديث النبي – صلى الله عليه وسلم – (لا فضل لعربي على عجمي ولا لأبيض على أسود إلا بالتقوى)[3]، أي بالعمل الصالح لخير الإنسانية. وكان السجال مع أهل الديانات الأخرى يدور حول الأمور المختلف فيها من العقائد وغيرها، على شكل دحض بالحجج العقلية لا غير. ولم نجد من المجادلين والمحاورين المسلمين من طعن في خصمه بسبب اللون أو العرق بل كان المجادل المسلم يحرص على التعامل مع أهل الديانات الأخرى بوصفهم أصحاب رأي مخالف لا خصوماً وأعداءً.

ناهيك عن أن لفظة (آخر) مثلها مثل لفظة (غير) لا تعني في العربية النفي والسلب بل الاختلاف لا غير، ومن هنا فالأنا أو الذات في الفكر العربي الإسلامي يتم التعرف عليها عن طريق الإيجاب والإثبات[4]. كما أن مفهوم الهوية في الفكر

---

(1) ينظر: الآخر في الرحلة المغربية 415 – 416.

(2) الحجرات 13.

(3) رواه احمد في مسنده 411/5 عن أبي نضرة عمن سمع خطبة النبي –صلى الله عليه وسلم– في وسط أيام التشريق.

(4) ينظر: مسألة الهوية، العروبة والإسلام... والغرب محمد عابد الجابري 193–195.

الإسلامي يتحدد بوجود الذات أما الأغيار فليسوا ضروريين إلا من أجل إيضاح الفروق والاختلافات[1].

إن الفرد في الإسلام يتمتع باستقلال ذاتي وفي الوقت نفسه يتمتع باستقلال ترابطي لوجود الصلة المشتركة بين المسلمين فعندما نتكلم على الأنا أو على الذات هو كلام عن الـ(أنت) والـ(غير)؛ إذ الترابط مع الـ(نحن) موجود عن طريق أداء الشهادة التي تؤكد واقع الشخص المستقل ووجوده الخاص[2]، "فمن الجانب السيكولوجي يترتب عن الشهادة تأسيس علاقة مع الآخر ما دام الأنا والآخر يشتركان في أداء الشهادة فالمؤمن يمثل جزءاً من (النحن)"[3].

وقد درجت الدراسات الخاصة بالآخر على التركيز على "المختلف إثنياً أو عرقياً أو حضارياً بمعنى واسع، لم يهتم الباحثون كثيراً، على المستوى السوسيولوجي، بالآخر المختلف فكرياً أو عقدياً وفي الوقت نفسه بالذي ينتمي إلى عرق أو ثقافة أو مجتمع واحد مع الآخرين وهنا يأتي الاختلاف من داخل ما نسميه تعميماً: جماعة "النحن" نفسها وتصبح الفكرة أو العقيدة أو الايديولوجيا، وطناً جديداً أو مجتمعاً يجمع المنتمين إلى الفكرة وقد دل الواقع الراهن على أن اختلاف (الأخوة، الأعداء) في القضايا الفكرية والايديولوجية قد يكون أكثر شراسة ودموية"[4].

إن التكلم على الآخر اجتماعياً لابد له من أن يتطرق إلى العلاقات بين الجماعات الإنسانية لأن الآخر لا يكون إلا بوجود الاختلاف بين الجماعات وتميزها عن بعضها بالآراء ووجهات النظر وبتباين حياة كل منها ولاسيما في قضية طبيعة انتماء الفرد إليها وهي تتفق بشأن حقيقة إن انتماء الفرد إلى الجماعة شرط أساس

---

(1) مسألة الهوية، العروبة والإسلام ...والغرب 194 .

(2) ينظر: الشخصانية الإسلامية د. محمد عزيز الحبابي 28-29.

(3) المصدر نفسه 29.

(4) صورة الآخر (صورة الآخر المختلفة فكرياً: سوسيولوجية الاختلاف والتعصب حيدر إبراهيم علي) 111.

لوجوده، ويعد الانتماء القومي والإثني أكثر الانتماءات بديهية لتوجه العالم في العصر الحديث على أسس قومية/إثنية.

إن الانتماء القومي والإثني والديني يعد من أقوى الانتماءات وأكثرها صموداً ومما لاشك فيه أن صورة (الآخر) سوف تتحدد من خلال الاختلاف بين هذه الجماعات[1]. "فالآخر ليس بالضرورة هو البعيد جغرافياً أو صاحب العداء التاريخي أو التنافس الدائم إذ يمكن للذات أن تنقسم على نفسها ويحارب بعضها بعضاً"[2]. وكذلك فإن هذا الآخر يتغير بحسب طبيعة العلاقات بين الجماعات ومصلحة كل جماعة في السياق الاجتماعي والسياسي مع الأخرى، فالعدو قد يصبح صديقاً بعد حين والصديق قد يصبح عدواً في وقت من الأوقات[3].

وحدد بعض الباحثين ثلاث صور للآخر: الأولى سلبية يبدو فيها الآخر خطراً على المجتمع وثقافته وتناسبها استراتيجية الرفض والطرد،وأما الثانية فأقرب إلى الحيادية المؤقتة؛ إذ لا يبدو فيها الآخر مقبولاً أو مرفوضاً بقدر ما يبدو متهيئاً ليكون هذا أو ذاك وهذه الصورة تناسبها استراتيجية الاحتواء بالتبعية. أما الثالثة فهي صورة الأخ الحامل لقيم إنسانية الذي يمكن أن يكون اختلافه مصدر ثراء، وهذه الصورة تناسبها استراتيجية التعاون والمواطنة. وهذه الصور الثلاث متداخلة في كل سياق اجتماعي وثقافي[4].

إن ثمة تلازماً بين مفهوم (الذات) ومفهوم (الآخر) فاستخدام أي منهما يستدعي تلقائياً حضور الآخر؛ فصورتنا عن ذاتنا لا تتكون بمعزل عن صورة الآخر لدينا، كما أن كل صورة للآخر تعكس بمعنى ما صورة للذات.

---

(1) ينظر: صورة الآخر (الآخر العربي والآخر الفلسطيني والآخر الإسرائيلي في نظر الفلسطينيين في إسرائيل عزيز حيدر) 700–701.

(2) المصدر نفسه (صورة الآخر المختلفة فكرياً: سوسيولوجية الاختلاف والتعصب) 111.

(3) ينظر: المصدر نفسه (الآخر العربي والآخر الفلسطيني والآخر الاسرائيلي في نظر الفلسطينيين في إسرائيل) 701.

(4) ينظر: المصدر نفسه (صورة الآخر في النزاع العرقي فيكتوريو كوتاستا) 600.

إن هذا التلازم بين الصورتين قد أبرزته أعمال العلماء النفسيين والاجتماعيين الذين اهتموا بالقضايا المتصلة بالذات والآخر، وكانت أعمال وليم جيمس هي الأولى في هذا المجال؛ إذ أسست في نهاية القرن التاسع عشر أول نظرية سيكولوجية للذات[1]، ثم طور جيمس مارك بالدوين بعد ذلك رؤية تفاعلية اهتم فيها بعلاقة الذات بالآخر، فقد شدد على أن "الأنا والآخر... مولودان معاً"[2].

وقد أسهم كل من تشالز كولي وجورج هربرت ميد في تأسيس النظرة الاجتماعية لمفهوم الأنا ومفهوم الآخر فذهب كولي إلى أن الذات (أو الأنا)[3] هي مركز شخصيتنا وأنها لا تنمو ولا تفصح عن قدراتها إلا من خلال البيئة الاجتماعية، وأن الشعور بالأنا لدينا لا يبرز دون أن يكون مصحوباً بذوات الآخرين، وكذلك أشار كولي إلى مفهوم الـ(نحن) (We) أو الذات الجماعية (group self) وعلاقتها بانتماء الأنا إليها، وعن مدى تعاون أو اختلاف هذه الجماعات فيما بينها[4]. ومن دون الدخول إلى مزيد من التعريفات والشروح يمكن القول إن ثمة عنصرين أساسيين أكدت عليهما معظم الكتابات التي عالجت صورة الذات وصورة الآخر: العنصر الأول معرفي والعنصر الثاني تقييمي، وكلا العنصرين يتشكل خلال خبرة الذات مع نفسها وخبرتها مع الآخر.

ويعرف فتحي أبو العينين صورة الذات بأنها "نسق تصوري تطوره لكائنات

---

(1) R. B. Burns, The self concept in theory, measurement, development and Behaviour (London; New York: Longman, 1979), pp. 6-12.
نقلاً من صورة الآخر 812.

(2) Msherif, uself concept, “in: David L. sills, ed., International Encyclopedia of the social sciences (New York): Macmillan company; Free press, 1968), Vols. 13-14, p. 150.
نقلاً من صورة الآخر، 812.

(3) لم يفرق كولي في كتاباته بين تعبير "الذات والأنا" بل استخدم اللفظين بمعنى واحد على خلاف عدد من العلماء.

(4) ينظر: صورة الآخر (حول مفهومي صورة الذات وصورة الآخر فتحي أبو العينين) 812.

البشرية أفراداً كانت أم جماعات وتتبناه وتنسبه إلى نفسها ويتكون هذا النسق التصوري من مجموعة من الخصائص الفيزيقية والنفسية والاجتماعية ومن عناصر ثقافية كالقيم والأهداف والقدرات التي يعتقد الأفراد أو تعتقد الجماعة أنها تتسم بها"[1]. أما صورة الآخر فيعرفها بأنها "عبارة عن مركب من السمات الاجتماعية والنفسية والفكرية والسلوكية التي ينسبها فرد ما أو جماعة ما إلى الآخرين"[2]. ويضيف أبو العينين قائلاً "وتهمنا الإشارة إلى أمرين: أولهما أن صورة الذات وصورة الآخر قابلتان للتغيير والتعديل رغم ما يبدو عليها من ثبات واستكاتيكية والأمر الثاني هو أن ما يتشكل لدينا من صور لذاتنا أو للآخرين لا تكون دائماً وفي جميع الحالات نقية ومحددة، بل غالبا ما يختلط فيها الواقعي بالمثالي ويتداخل فيها الداخلي (أي رؤيتنا الحقيقة أنفسنا بالخارجي أي ما نريد إظهاره للآخرين من صفات خاصة بنا) وقد تتشكل صورة الآخر لدينا من عناصر انتقائية هي ما نريد أن نثبتها في أذهاننا عن هذا الآخر، في حين تغيب عنها عناصر أخرى لا نراها أو لا نريد رؤيتها أو الاعتراف بها.

إن العلاقة بالآخر وهي العلاقة الأساسية في إنتاج صورة الذات وصورة الآخر قد صارت موضوعاً للمعرفة العلمية سواء أكانت تلك العلاقات بين جماعات، أو طبقات، أو شعوب؛ إذ من دون معرفة الآخر عملياً يظل التعامل معه في حدود الصورة التي نراها أو نريدها أن تكون حتى ولو كانت هذه الصورة غير مطابقة للواقع"[3].

إن هذه العلاقة وما تنتجها من صور للذات وللآخر كانت ومازالت "موضوعاً للإبداع الأدبي عموماً، والقصصي بخاصة في مختلف الثقافات"[4]. إن سبب استعلاء الفرد أو الجماعة على الآخرين واعتبار نفسه إن كان فردا في حالة علو وتفوق

---

(1) صورة الآخر (حول مفهومي صورة الذات وصورة الآخر) 813.

(2) المصدر نفسه 813.

(3) الطاهر لبيب في حوار مع كلثوم السعفي في (نحن والغرب) نقلاً من صورة الآخر 813.

(4) صورة الآخر (حول مفهومي صورة الذات وصورة الآخر) 813.

والآخرين في حالة دنو هو "التمركز العرقي" ويشير هذا المصطلح إلى نظرة الفرد والجماعة إلى ثقافته على أنها الثقافة المتفوقة بالفطرة وأن هذه الثقافة هي مركز في كل شيء وما عداها ثانوي أو في مركز أدنى. وهذا من شأنه دفع أفراد الجماعة إلى تكوين صورة ذاتية لأنفسهم تتسم بالتفوق والاستعلائية وصورة نمطية للآخرين تتصف بالدونية والاحتقار [1].

إن ثنائية الشرق/الغرب من أكثر العبارات تداولاً في الخطاب العربي الحديث والمعاصر، كذلك استخدام عدد من الثنائيات عوضاً عنها كالأصالة/المعاصرة، نحن/الآخر، الداخل/الخارج... الخ، والشرق اسم أطلقه الأوربيون الكاثوليك على البلاد التي كانت خاضعة للإمبراطورية البيزنطية ثم أطلقه الأوربيون على بلاد الإسلام فيما بعد، وكان مدلول هذا المصطلح يضيق فلا يشمل إلا سورية ومصر وبلاد الرافدين، ويتسع ليشمل الجزيرة العربية وفارس وتركيا ثم امتد في مراحل لاحقة ليشمل الهند والصين واليابان وما إليها من بلدان آسيا. إلا أن المقصود بالشرق غالباً: (الشرق الأصيل التقليدي) القديم الذي كان الجار والمنافس لأوربا اليونانية والرومانية ثم لأوربا المسيحية، منذ أن قامت جيوش أحد كبار الأكاسرة الفرس باحتلال اليونان إلى أيام انسحاب مؤخرة جيش العثمانيين [2].

أما أوربا في قاموس العرب والمسلمين، فهي إما بلاد الروم أو بلاد الفرنجة... "وتعبير الفرنجة يقصد به الكاثوليك ثم ضم إليهم البروتستانت. والفرنجة اسم يميزهم عن المسلمين وعن اليونان (الأرثوذكس) الذين يسمون روما. والفرنجة في ذلك الوقت بَدَوْا للمسلمين برابرة، مشركين، مع ما في نظرة المسلمين إلى الحضارة المسيحية، وإلى المسيحية ذاتها من تسامح وتساهل أكبر بكثير مما في

---

(1) ينظر: المصدر نفسه (التنميط الاجتماعي حلمي خضر ساري) 767.

(2) ينظر: (الغرب والشرق الاوسط برنارد لويس) 2 نقلاً من (نحن والآخر) دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب 1997.

نظرة أوربا المسيحية المعاصرة التي تنظر إلى الإسلام على أنه كله شر"[1].

أما الشرقيون وطبيعة نظرتهم إلى الآخر فيقول فيها ياسين النصير "من طبيعتنا نحن الشرقيين أن نرسم صورة ذهنية –لغوية– للآخر وهي صورة أقل ما فيها إنها غير واضحة عما نعنيه بـ(الآخر)"[2].

إن الأنا إنما تتحدد عبر الآخر ماضياً وحاضراً ومستقبلاً وبذلك يكون لتحديد الأنا لنفسه معطيات تعتمد على الماضي مروراً بالحاضر لتصل إلى المستقبل الذي يكون للآخر نصيب فيه، ومن هنا يمكن القول إن "كل تفكير في المستقبل هو في جزء منه على الأقل عبارة عن بناء علاقة جديدة مع الآخر أي الطرف المزاحم في الماضي والحاضر، أحدهما أو كليهما فضلاً عن كونه المنافس في المستقبل"[3]. وربما لم يكن هناك تفكير بالمستقبل لولا وجود الآخر[4]، بل إن كلاً منهما ليعتمد على الآخر في التراكم المعرفي والثقافي. إن الحاجة إلى معرفة النفس والعالم تعتمد على الآخر على هذا النحو أو ذاك، بهذه الطريقة أو تلك؛ فالفرد دائماً يقيّم من الآخر وبناء على هذا التقييم يكون حسناً أو سيئاً، فالهوية تحتاج إلى آخر لتتميز إزاءه، وبذلك سوف تحتاج إلى اللغة الطبيعية وسيلة للإفصاح عن هذه الهوية؛ لأن اللغة الطبيعية مؤسسة إنسانية لا توجد إلا بوجود الآخر[5].

إن الهوية الفردية ليست إلا مزيجاً معقداً من الهويات الجمعية التي تتألف في النفس الإنسانية، "والمتأمل في تاريخ الحضارات الإنسانية يتبين أنها وإن حملت أسماء

---

(1) ينظر: (الغرب والشرق والأوسط برنارد لويس) 38–39 نقلاً من (نحن والآخر).

(2) صورة الآخر في المتخيل الشرقي بنية الجغرافيا الحية ياسين النصير 84.

(3) مسألة الهوية العروبة والإسلام.... والغرب 91.

(4) ينظر: المصدر نفسه 90، إن أي مشروع للمستقبل يبنيه الإنسان لنفسه لابد أن يأخذ فيه بعين الاعتبار... فعل الآخر أو ورود فعله (آخر اليوم) و (آخر الغد) ذلك لأن الإنسان اجتماعي بطبعه فمستقبله مثل حاضره (مشترك) بطبعه أيضاً.

(5) ينظر: الشراكة المعرفية بين الأنا والآخر عبد النبي اصطيف 220.

وصفات تنتمي إلى لغة ما (الحضارة اليونانية) أو أمة ما (الحضارة الصينية) أو قارة ما (الحضارة الأوربية) أو دين ما (الحضارة الإسلامية) فإنها جميعاً حضارات مولدة تدين بوجودها لإسهام الأمم الأخرى. وإنها في الحقيقة مؤسسة على شراكة معرفية تتجاوز حدود اللغة والأرض والأمة وغيرها. بمعنى أن المعرفة الفردية والجمعية قائمة على شراكة ضمنية بين الأنا والآخر على المستوى الفردي وبين النحن والهم على المستوى الجمعي"[1]، على أن ذلك كله لا ينفي ما أثبتته مجموعة من الدراسات من أن لكل شعب ثقافته الخاصة مع ما يحتويه من أديان متعددة فجغرافيته هي أساس ثقافته، وما حصول الحروب الصليبية في أوربا وزحفها إلى الشرق العربي إلا لغاية وهو تطهير جغرافيتها من جغرافية الآخر، وما إلغاء الديانة الإسلامية من الأندلس ومحاربتها إلا وجهاً لتلك الحروب[2].

ذات المتنبي بوصفها آخراً

تتطلع النفس البشرية بفطرتها إلى العلو والكمال، وهي في تطلعها تبحث عن النموذج العالي والصورة المثلى، والإنسان يحب ذاته ويحاول أن يضفي عليها كل ما يليق بها من صفات التميز والتفرد ويؤطرها به لذا يشعر بالراحة حينما يمدحه الآخرون، وإذا تحدث عن نفسه يخصها بما يعلي من شأنها، ويتجاوز أخطاءها ويحسن من سيرتها، أما إذا جاء إلى ميدان الشعر فإنه يلجأ إلى الفخر[3].

وقد امتاز المتنبي بهذه الصفة أيما امتياز فكان فخوراً بنفسه كثير الاعتداد بها، مما تسبب له في عداوة كثير من معاصريه من الشعراء وهي عداوة إذا ما تعمقت بين الشعراء تكون بئس المقتنى - على حد تعبير المتنبي نفسه -، فضلاً عن غيرهم من حكام وسادة ومثقفين بل ممن دونهم من الناس وتاريخ الشعر العربي مليء

(1) ينظر: المصدر نفسه 220.

(2) ينظر: صورة الآخر في المتخيل الشرقي بنية الجغرافيا الحية 86-87.

(3) ينظر: ظاهرة الصراع في النص الشعري قبل الإسلام عبد الجبار حسن علي 173.

بالخصومات والنقائض التي جرت بين فحول الشعراء، منها ما كان متصنعاً من أجل إظهار المهارة الشعرية، ومنها ما كان حقيقياً تملؤه البغضاء والحقد.

إن نبوغ المتنبي الشعري، وقدرته على كسب ود الممدوحين، فضلاً عن اعتزازه الكبير بنفسه وبأصالة أرومته، وثقته بقدراته الأدبية والسياسية والإدارية دفعته إلى الفخر بنفسه في موازاة مدحه الآخرين حتى إن معظم قصائده في المديح لا تخلو من فخر بنفسه بل إنه في بعض منها يكاد يتفوق بما يضفيه على نفسه من صفات على ممدوحه، فـ "ما الآخر إلا مناسبة لإظهار الأنا"[1].

فها هو يبرز (أناه) ليدلل على علو شأنه بين الشعراء إذ يقول[2]:

أنا الذي نَظر الأعمى إلى أدبي	وأسمعتْ كلماتي من به صممُ
أنامُ ملءَ جفوني عن شوارِدِها	ويسهرُ الخلقُ جرّاها ويختصمُ

لقد رأى المتنبي ذلك الآخر/المتنبي، أعلى قيمة من أي شخص في هذا الكون، مترجماً ذلك في شعره، حتى رأى الدكتور مصطفى الشكعة أن (الأعمى) الذي قصده و (الأصم) كذلك هو الأمير، أو الأمراء عامة، ليذهب إلى أن هذا غير مقبول على الإطلاق منه وهو يوجه مثل هذا الشعر إليه؛ ذلك لأن القصيدة كانت عتاباً وليست مدحاً[3].

إن من غير المعقول في ضوء معرفتنا بعلاقة المتنبي بهذا الأمير على الرغم من كل ما حاق بها من مشكلات ومنغصات، أن يعني المتنبي سيف الدولة بهذين البيتين، أولاً: لحبه الكبير له وهو الذي قضى في كنفه أطول مدة قضاها في كنف ممدوح له، وثانياً: إن المقصود بهذين البيتين كان الشعراء المتحاملين عليه، والنقاد

---

(1) صورة الآخر (جدل الأنا والآخر حسن حنفي) 290.

(2) التبيان 367/3.

(3) ينظر: أبو الطيب المتنبي في مصر والعراقين مصطفى الشكعة 99.

ولاسيما اللغويين منهم الذين كانوا يتسقطون له الأخطاء والهفوات في شعره، خاصة بعد أن زادت مؤامرات حساده - من هؤلاء وغيرهم- وأوشك على الرحيل بسبب نفاذ قدرته على احتمالها فضلاً عن أن في قوله عموماً يفترض أن الذي ليس له اهتمام بالشعر ولا سماعه ولا نظر له فيه، مُكَنّياً عن الواحد منهم بـ(الأعمى) و (من به صمم) قد صار يهتم بشعره لجماله وجودة سبكه، حتى إن اللغويين والنقاد لينشغلون بما أتى به في حين ينعم هو بالراحة بعد أن شغلهم بما جوّد وأبدع، ومن ثمة فمن غير المقنع أن يكون قصد المتنبي من ذلك ما ذهب إليه الدكتور الشكعة ناهيك عن أنه يريد البقاء عند سيف الدولة وعدم مغادرته مصرحاً في البيت الأخير بالمحبة لسيف الدولة وأن ما جاء في قصيدته تلك لم يكن إلا عتاب محبة لا غير، فيقول[1]:

هذا عتابكَ إلاّ أنه مقةٌ   قد ضُمِّنَ الدرَ إلا أنه كَلِمُ

وهل يمكن أن يكون ضمن درر شيء من السوء؟

ومن شعره الذي برزت فيه أناه حتى وردت ثماني مرات في بيتين قوله[2]:

أنا ابن اللقاءِ أنا ابن السخاء   أنا ابن الضّراب أنا ابن الطِّعانِ
أنا ابن الفيافي أنا ابن القوافي   أنا ابن السروجِ أنا ابن الرعانِ

إن اعتماد المتنبي على الجملة الاسمية التي مبتدؤها ضمير المتكلم الذي قد جعل منه المتنبي "آخراً" يفتخر به ليدل على القوة والثبات والأنفة[3].

---

(1) التبيان 374/3. مقة: المحبة والمودة.

(2) المصدر نفسه 189/4. الرعان: جمع رعن وهو أنف الجبل الذي يندر منه، قيل الكثير بشأن نسب المتنبي بين مادح وقادح، معل ومنزل؛ وذلك بسبب الغموض الذي لف هذا الأمر على الرغم من محاولات الدارسين الكشف عنه. ينظر: مع المتنبي طه حسين، والمتنبي محمود محمد شاكر، والمتنبي يسترد أباه عبد الغني الملاح.

(3) ينظر: الرحلة في شعر المتنبي منتصر الغضنفري 220.

ولا ننسى أن الظلم الذي يرى المتنبي أنه قد وقع عليه من مجتمعه دعاه إلى تحدي الآخرين عبر إبراز (أناه) وفخره بها[1]، ولاسيما ما يتعلق بنسبه "وهو نسب يخلق في النفس الثقة ويملؤها بالجرأة"[2]، بل إنه أحياناً ليعلي من شأن نفسه على شأن قومه متجاوزاً الأعراف العربية التي ترفع النسب فوق الأفراد فيقول معتداً بنفسه[3]:

لا بقومي شَرفتُ بل شَرُفوا بي   وبنفسي فخرت لا بجدودي
وبهم فخرُ كلِّ من نطقَ الضا   دَ وعوذُ الجاني وغوثُ الطريدِ
إنْ أكن معجباً فعُجْبُ عجيبٍ   لم يجدْ فوقَ نفسهِ من مزيدِ
أنا تِرْبُ الندى وربُّ القوافي   وسمامُ العدا وغيظُ الحسودِ

إن هذه (الأنا/ الآخر) النرجسية تفصح عن نفسها وتدعي أنها الشرف لقومها وليس العكس مع أنهم فخر العرب وملجؤهم، وهذا البيت الثاني "احتراس أورده دفعاً لما يتوهم في البيت السابق من كون جدوده ليسوا أهلاً لأن يفتخر بهم"[4].

ثم يزيد الاعتداد والفخر بـ(الأنا) في ذروة التوافق مع الآخر/ذاته نفسها بما في البيت الثالث من إعجاب بها، كان أحد أوجه التعبير عنه تكرار مشتقات فعل الإعجاب ثلاث مرات في الشطر الأول، وتصريحه بأنه لم يجد من هو أعلى شأناً منها في الشطر الثاني، ومما في البيت الرابع من إخبار عنها بكل ما يرتفع بها إلى المنزلة التي لا يدانيها فيها مدان.

ويأتي استخدامه لياء المتكلم في قوله (قومي، بي، نفسي، جدودي) وتاء الفاعل في (شرفت، فخرت) لتأكيد شعوره بعظمة نفسه وشدة عنايته بها، وهكذا دفعه

---

(1) ينظر: ظاهرتا الـ(أنا) والـ(نحن) في شعر المتنبي هادي محيي الخفاجي 56.
(2) الخوف في أدب المتنبي د. محمد عبد الرحمن شعيب 60.
(3) التبيان 322/1.
(4) كتاب العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب الشيخ ناصيف اليازجي 17/1.

هذا الشعور إلى الانتساب إلى نفسه، كما لو كان أصلاً لذاته ونسباً لشخصه حتى وصل به الحال إلى أن يستغن عن الأنساب والأحساب[1].

إن فخر المتنبي كان بعيداً عما كان عليه الشعراء من تَغَّنٍ بالأصل أو النسب وفخر بالآباء والأجداد، فقد وجد لنفسه منهجاً جديداً هو أن يفخر بنفسه ويتغنى بمجده وبسموه وبتفوقه؛ إذ "تتحصن الذات حول مركزها سر وجودها وجوهر استماريتها تؤكده ويؤكدها تحميه وتحتمي به وكثيراً ما تلجأ الذات إلى تضخيم مزاياها ولو على حساب تبخيس الآخر فما دام الدفاع عن النفس مبدأ مشروعاً فكل أسلحته مشروعة مبررة"[2].

ولعل ذلك كله –الذي يفيض به شعره– يرجع في بعض مهم منه إلى الإحساس الممض باليتم وإلى وهن العلاقة بينه وبين الآخرين، حتى غدت نرجسيته تعويضاً عن ذلك الوضع النفسي والاجتماعي المتعب "فحين تتناقص كمية العطف المتلقاة من الآخرين يعمد الفرد إلى تعويض يتلخص في أن يقوم هو بإغداق الحنان على نفسه... ويأتي تعاطف الذات مع ذاتها بمثابة آلية دفاعية تحول دون الانهيار الداخلي"[3]. وهكذا جعل المتنبي من أناه/آخراً يخاطبه شاكياً إليه وعاتباً عليه حيناً، ويمجده سامياً به ومدافعاً عنه حيناً آخر، معبراً عن التوافق التام معه.

إن مقولة النرجسية ليست قيمة سلبية في شعر المتنبي بل هي إيجابية حفل بها شعره لتكون من مآثره لا من مثالبه، فقد كانت بمثابة طاقة وقوة دافعة نحو تمجيد الذات التائقة إلى التحرر وبلوغ الكمال الإنساني عبر مقولة أساسية أو فلسفة ثابتة وهي إرادة القوة، ولقد ظل المتنبي يشيد بهذه الفلسفة طيلة حياته الشعرية[4].

---

(1) ينظر: الخوف في أدب المتنبي 67.

(2) صورة الآخر (الذات العربية المتضخمة: إدراك الذات المركز والآخر الجواني سالم ساري) 377.

(3) لماذا صمد المتنبي يوسف سامي اليوسف 4.

(4) ينظر: لماذا صمد المتنبي 9.

ومما لاشك فيه أن اعتداد المتنبي بشعره صورة من صور الاعتداد بنفسه[1]. يقول[2]:

وما قُلتُ من شعرٍ تكاد بيوتُهُ إذا كُتِبَتْ يبيضُ من نورها الحبرُ

وهذا الاعتداد لم يقتصر على وضع أو موضع بعينه بل امتد طوال حياته[3].

لم يألُ المتنبي جهداً في أن يجرد من نفسه شخصية مترفعة كلما سنحت له الفرصة لذلك وغالباً ما كان هو الذي يصنع تلك الفرص. ومن ذلك مثلاً أن أحداً لا يباريها ولا ينازلها بل ولا يشبهها، فيقول[4]:

أمطْ عنكَ تشبيهي بما وكأنَّهُ فما أحدٌ فوقي ولا أحدُ مثلي

وذرْني وإياهُ وطرفي وذابلي نكنْ واحداً نلقَ الورى وانظرَنْ فعلي

إن التوافق مع الآخر/ذاته كان في مثل هذا الموضع في قمته؛ فلقد رفض أن يشبه بأي شيء مهما كان مشيراً إلى ذلك بذكره أداتين للتشبيه هما (ما) و (كأنه)، وقد عاب عليه بعض من الباحثين استخدام (ما) في التشبيه[5].

لقد استخدم الشاعر ضمير المتكلم وعزا الفعل لل(أنا) التي ترى في (الآخر) خارجها دنواً وضعفاً لأن لا أحد فوقها ولا حتى مثلها، وقد استخدم ياء المتكلم في (تشبيهي، فوقي، مثلي، طرفي، ذابلي، فعلي) لتقوم بمهمتها في تضخيم (الأنا) في مواجهة (الآخر) خارجها.

---

(1) ينظر: (المتنبي شاعر العظمة والطموح د. منجي الكعبي) ضمن كتاب المتنبي مالىء الدنيا وشاغل الناس، مجموعة دراسات من وقائع مهرجان المتنبي، وزارة الثقافة والفنون العراقية 132، والمحصول الفكري للمتنبي سهيل عثمان ومنير كنعان 322.

(2) التبيان 157/2.

(3) ينظر: الخيال الشعري عند أبي الطيب المتنبي د. طه مصطفى أبو كريشة 121 – 124.

(4) التبيان 161/3. طرفي: الطرف: الفرس الكريم، ذابلي: الذابل هو ما لان واهتز من الرماح.

(5) ينظر: الصبح المنبي عن حيثية المتنبي للشيخ يوسف البديعي 224.

وعندما دمج نفسه بسيفه وفرسه ورمحه استخدم ضمير الجمع في قوله (نكن) فجعل من هذه الكتلة المتجانسة من نفسه وسيفه وفرسه ورمحه واحداً (يلقى) الورى كلهم ويبارزهم، ولاسيما أعداءه. إنه يريد الانتصاف لنفسه من خلال قدرته على فعل أشياء كثيرة فيما لو أتيحت له فرصة أو توفرت لديه الإمكانات لتحقيق ذلك.

ويأتي استخدامه العطف الواو ليؤكد معنى الجمع والضم والتوحد، فالمتنبي في فخره يرتفع فوق البشر جميعهم وكأن تميزه هذا حقيقة لا مجال للشك فيها وهذا مظهر من مظاهر الإحساس بالعظمة[1]. و "لا جرم أن ما يدعو إليه المتنبي هو شيء متأصل في الذات العربية ومحدد لكينونتها إنه مفهوم الأنفة والرجولة وتمجيد الأنا"[2].

إن اعتزاز المتنبي بنفسه وثقته المطلقة بإمكاناتها جعله في أحد صور تعبيره عن ذلك يشبه نفسه بالأنبياء مما عُدَّ تجاوزاً على القيم الدينية الإسلامية حتى اتهم جراء ذلك بادعائه النبوة. يقول[3]:

أنا في أُمةٍ تداركها الله   غريبٌ كصالحٍ في ثمودِ

ويقول[4]:

ما مقامي بأرض نخلة إلا   كمُقام المسيحِ بين اليهودِ

فهو يقدم الآخر/أناه على أنها غريبة، والغربة هنا ليست بمعنى غربة المكان وإنما غربة الفكر والنفس والروح وكذلك "فإن ياء المتكلم هنا هي الذات هي الوجه الآخر لـ(الأنا)"[5].

---

(1) ينظر: المتنبي الإنسان والشاعر بين أبي تمام وأبي فراس نورة صالح الشملان 137.

(2) لماذا صمد المتنبي 9.

(3) التبيان 324/1.

(4) التبيان 319/1. أرض نخلة: قرية لبني كلب على ثلاثة أميال من بعلبك.

(5) الرحلة في شعر المتنبي 26.

ومن الباحثين من رأى أن تشبيه المتنبي نفسه بالأنبياء هي أنه "إنما يعتبر رسالة الفن كرسالة النبوة تخدم كل منهما الحياة البشرية من ناحيتيها الخاصة بها، ومن أجل ذلك يجب تعظيم صاحبها، وأن يعطى حقه من الإجلال والإكبار"[1].

والملاحظ أن المتنبي يتقوّى بـ (أناه) بوصفها آخراً ينبع من ذاته في التعامل مع الآخر الخارجي، سواء أكان هذا الآخر الخارجي متوافقاً أم متبايناً وذلك لثقته الكبيرة بنفسه وإمكاناته الذاتية. وعلى العموم فإن صورة الذات وصورة الآخر متلازمتان فاستخدام أي منها يستدعي تلقائياً حضور الآخر[2].

وإذا كان الشعر الذي تقوم فيه الأنا تماماً مقام الشاعر يعد بالضرورة أكثر علواً من ذلك الشعر الذي ترمز فيه (الأنا) لا للشاعر وإنما لقناعه[3] فإن (أنا) المتنبي لم تكن إلا هو نفسه؛ فلقد "كان أبو الطيب يعني ما يقول ويحس بحاسة نافذة فلم يكن كبرياؤه متصنعاً ولا شعوره بذاته زائفاً وإنما كان قد عرف قدر نفسه فرفعها لما تستحق من رفعة"[4].

ويقول[5]:

أنا صخرةُ الوادي إذا ما زُوحمتْ وإذا نطقتُ فإنني الجوزاءُ

لقد جمع المتنبي في هذا البيت بين صورتين للتشبيه البليغ، وفيه إشارة إلى نبرة واضحة وضخمة للاعتداد والتوافق مع النفس، ويجمع بين الصورتين طابع العنف والقوة فالشطر الأول يمثل القوة وعدم التزحزح، ففيه التحدي. والشطر الثاني أراد به علو المنزلة؛ فعلاقة النطق بالجوزاء هو تشبيه بالخطيب الذي يرتقي المنبر، فيعلو

(1) جنون العظمة في المتنبي فضيلة خلقية طاهر الطناحي 1183.
(2) ينظر: صورة الآخر (صورة الذات وصورة الآخر) 812.
(3) ينظر: لماذا صمد المتنبي 13.
(4) أبو الطيب المتنبي وظواهر التمرد في شعره د. زهير غازي زاهد 59.
(5) التبيان 15/1.

على الناس ليصغوا إليه، فكان المسوغ في الجمع بين هذين المعنيين (صخرة الوادي والجوزاء) إظهار قوتي الجسم والعقل[1]، وهي سنة قد سنها أبو الطيب في الفخر وهي الاعتزاز بالنفس والفخر بالذات[2].

إن مسوغات حضور الأنا والعناية الفائقة فيها برسم صورة شخصيته يعد وفاء كبيراً من طرف المتنبي للتقاليد الشعرية العربية الأصيلة التي تسمح بظهور الشاعر في شعره[3]، وإن كان قد فاق سواه من الشعراء في ذلك الظهور حتى غدا خصيصة فنية ومعنوية تحمل مدى واسعاً من الأبعاد والتأويلات، ولعل لخصوصية تجربته ومدى موهبته الأثر الأهم والأقوى في ذلك.

لقد وردت (أنا) المتنبي في تسعة وخمسين بيتاً من شعره والملاحظ أن ذكر (الأنا) قد قل عنده خلال مدة اتصاله بسيف الدولة نتيجة شعوره بالاندماج في هذا المجتمع من حوله مادام يأتمر بأمر سيف الدولة تحديداً، ذلك الأمير المسلم العربي الشاب الذي وجد فيه ذاته[4].

إن مما تجدر الإشارة إليه أن آخر قصيدة قالها وهو يودع عضد الدولة، قبل مقتله في أثناء طريقه إلى الكوفة، قد تضمنت في البيت الأخير منها (الأنا) وذلك في قوله[5]:

وما أنا غيرُ سهمٍ في هواءٍ　　　يعودُ ولم يجدْ فيهِ إمتساكا

فلولا أنه كان بيت بعده في شعره لكانت (أنا) آخر ما نطق به الشاعر قبل مقتله.

ويبدو أن استخدام الضمير (أنا) بكثرة عند المتنبي كان بقصد تحدي

---

(1) ينظر: الصورة المجازية في شعر المتنبي جليل رشيد فالح 58 –60.
(2) ينظر: الخوف في أدب المتنبي 71.
(3) ينظر: لماذا صمد المتنبي 13 – 14.
(4) ينظر: ظاهرتا الـ(أنا) والـ(نحن) في شعر المتنبي 56–57. والتبيان 396/2.
(5) التبيان 396/2.

(المجموع) الذي ظلمه فيحاول بذلك إخفاء (نحن) التي مثلت ذلك المجموع الذي ظلمه، فكلما استشعر بشيء من التوافق الاجتماعي وكان هذا قليلا، برزت نحن للوجود وبالعكس. وتجدر الإشارة كذلك إلى أن المتنبي ذكر (نحن) في شعره في اثنا عشر بيتاً، ستة أبيات منها قالها في كنف سيف الدولة، وتعد هذه نسبة كبيرة مقارنة بمجموع ما ذكره، وبمدة بقائه عند سيف الدولة التي بلغت تسع سنوات، علما أنها لم تكن كلها من دون مشاكل ووشايات[1].

إن إعجاب المتنبي بنفسه وتوافقه معها يستند إلى أسس واقعية، منها قوة الشاعرية واتساع دائرة المعارف واتصاله بسيف الدولة وتقديره لقيمة الرسالة التي يحملها وهي بعث المجد العربي وإحياء ما اندثر من سلطانه[2]. وإذا ما كانت شهادة الآخرين ضرورية للذات التي طالما نادى بها المتنبي؛ ذلك أن "الإنسان ينظر إلى نفسه عبر عيني الآخر"[3] فكيف لو كان هذا الآخر هو ذاته التي يعتز بها؟

ومن التوافق مع الذات ما نسبه المتنبي إلى نفسه من معرفة دواعي العز والأنفة كلها وهي عنده الحرب والقتال والرحلة إلى حيث يتلمس مواطنها، والعلم والمعرفة – وإن شئنا التخصيص قلنا الأدب والشاعرية – مكنى عنها بالقرطاس والقلم. يقول[4]:

فالخيلُ والليلُ والبيداءُ تعرفني   والضربُ والطعنُ والقرطاسُ والقلمُ

لقد أشار المتنبي في هذا البيت – فيما أشار– إلى بعدي الزمان والمكان، بما فيه من أدوات وحركة وانتقال ووسائل فعل مجيد[5]. إن طبيعة حياة المتنبي التي

---

(1) ينظر: ظاهرتا الـ(أنا) والـ(نحن) في شعر المتنبي 56.
(2) ينظر: المتنبي بين ناقديه في القديم والحديث د. محمد عبد الرحمن شعيب 297–298.
(3) المبدأ الحواري 125.
(4) التبيان 369/3.
(5) ينظر: تجليات العظمة في شعر المتنبي د. احمد زياد محبك 227.

عاشها في الصحراء والبادية وأحبها، دعته إلى أن يعد نفسه مركزاً في هذه الصحراء ومن هذا المركز تحسب الأبعاد(1).

يرى عبد السلام المسدي أن العنصر المولد في هذا البيت قد جاء متوسط بنية البيت وهو (تعرفني) فأحدث إيقاعاً معتدلاً متكافئ الطرفين، وبديهي أن ينبني الإيقاع النغمي على التوازن المتكافئ بما تتبوأ معه النبرة منتصف البناء فيتكون مثلث متساوي الضلعين ويكون الصعود متدرجاً تدرج التنازل وعلى هذه الشاكلة(2):

تعرفني

والبيداء   والسيف

والرمح

والليل   والقرطاس

الخيل   والقلم

وهكذا كانت البؤرة الارتكازية في هذا البيت هي المعرفة.

وإذا ما أحس في ذاته شيئاً من التهاون أو الاستسلام فانه يخاطبها بصفتها آخراً لائماً إياه على القبول بالذل والهوان، وداعياً إلى الوثوب والقتال فيقول(3):

إلى أي حينٍ أنتَ في زيٍّ محرمٍ؟   وحتى متى في شقوةٍ وإلى كمِ؟
وإنْ لا تمتْ تحتَ السيوفِ مكرَّما   تمتْ وتقاسِ الذلَ غيرَ مكرَّمِ
فثبْ واثقاً بالله وِثبةَ ماجدٍ   يرى الموتَ في الهيجا جنى النحلِ في الفمِ

إن المتنبي يجرد من نفسه في هذه الأبيات نفساً أخرى هي (آخر) يخاطبه

---

(1) ينظر: المتنبي والنفس د. علي كمال 22 – 24.

(2) ينظر: (مفاعلات الأبنية اللغوية والمقومات الشخصانية في شعر المتنبي) ضمن كتاب المتنبي ماليء الدنيا وشاغل الناس 258-259.

(3) التبيان 33/4.

لائماً ومحفزاً عبر استفهامه عن مدى استمراره في قبول هذه الحال، داعياً إياه إلى القتال؛ لأن الموت تحت السيوف أكرم وأشرف من الموت بذل ومهانة، ولأن الموت آت لا محالة بهذه الصفة أو بتلك فلِمَ لا تكون الميتة ميتة كريمة شريفة[1].

ويأتي التضاد بين (مكرماً، غير مكرم) مع تأكيد عدم القبول بـ(الذل)، ليؤكد معنى رفضه للقبول بالخنوع وهو القادر على المجابهة والمواجهة حتى يصير للموت في الحرب حلاوة كحلاوة العسل سعياً وراء المجد والرفعة ودفعاً للذل والاستكانة. ثم يدعم وجهة نظره هذه في قوله[2]:

فموتي في الوغى أرَبي لأني رأيتُ العيشَ في أرَبِ النفوسِ

مفيداً من ظاهرة الطباق في (موتي، عيشي) موظفاً إياها لخدمة غرضه، فموته في الحرب وساحة القتال هو العيش الحقيقي الخالد، النابع عن عقيدة وإيمان بمبادئ ثابتة.

إن هذا الانقسام في داخل الفرد الذي يدفعه إلى أن يجعل من نفسه آخراً يحدثه ويلومه ويؤيده، هوما يقول فيه باختين "إننا نخفق في النظر إلى أنفسنا ككليات Wholes، ولذا فإن الآخر ضروري لتكميل فهمنا، حتى ولو كان ذلك بصورة مؤقتة للذات التي يستطيع الفرد أن يتوصل إليه جزئياً بالاستناد إلى ذاته هو"[3].

إن المتنبي يصرح دوماً بأنه على أهبة الاستعداد للسعي وراء المجد والعز مهما كان ثمن ذلك غالياً، معبراً عن ذلك بمعاني الحرب والقتال والرحلة. يقول[4]:

مَفرشي صهوةُ الحصانِ ولكنَّ قميصي مسرودةٌ من حديدِ

(1) ينظر: كتاب العرف الطيب 12.

(2) التبيان 192/2. أربي: حاجتي.

(3) المبدأ الحواري 123.

(4) التبيان 319/1. مسرودة: منسوجة.

ثم يقول[1]:

أين فضلُي إذا قَنِعْتُ من الدهرِ بعيشٍ معجَّلِ التنكيدِ

ويقول[2]:

أبداً أقطعُ البلادَ ونجمي في نُحوسٍ وهِمتي في سُعُوْدِ

أما ما ورد في شعر المتنبي من عدم توافق مع ذاته بوصفها آخراً، فكان قليلاً مقارنة بتوافقه معها، وذلك في حالات بعينها مثل ما يحدث عندما تسوء علاقته بالآخر/الخارجي، فيبدأ بلَوْمها وتقريعها، لأنها خذلته حين رضيت أن ترضخ لمن لا تحب أو تحترم، وإن حدث ذلك في لحظة ضعف وخوف. فها هو يقابل كافوراً في أول قصيدة له فيه بالقول[3]:

كفى بكَ داءً أن ترى الموتَ شافيا وحسبُ المنايا أن يكُنَّ أمانيا
تمنيتَها لمَّا تمنيتَ أن ترى صديقاً فأعيا أو عدوا مُداجيا
إذا كنتَ ترضى أن تعيشَ بذلةٍ فلا تستعدنَّ الحسامَ اليمانيا
ولا تستطيلنَّ الرماحَ لغارةٍ ولا تستجيدنَّ العتاقَ المذاكيا

فجعل أعظم داء رؤية الموت شفاء، حين تصبح المنية أمنية، بل إنه يشترط على نفسه ترك السيف إذا رضيت بالعيش الذليل، وهذا لوم وتعنيف لنفسه (الآخر) الذي يثق به ويحترمه. ويأتي الطباق بين (الموت/ الشفاء)، وبين (المنايا/ الأماني)، وبين (الصديق/ العدو) ليبين حالة القلق والاضطراب التي يعيشها حتى ليطابق أو يوازن بين قيمتين متناقضتين إيجابية: وهي ارتقاء مواطن العز معبراً عنها بامتشاق

---

(1) التبيان.
(2) المصدر نفسه 320/1.
(3) المصدر نفسه 281/4.

السيف ورفع الرماح وحث الخيول الأصيلة على الانطلاق، وسلبية: وهي العيش بذلة، فهو يعاني من صراع بينهما في داخله. ولنلحظ كيف صرح اختصاراً بالذل وكيف أطال في الحديث عن مواطن العز عبر تعداد أدواته من سيف ورمح وخيل.

ولعل اللجوء إلى مخاطبة الذات في تعبير مواز ومكمل لحديثه عن أناه صراحة يعود إلى تعطل الحوار مع الآخرين، فينتزع صورة من ذاته يتمثلها أمامه ويروح يبثها شكواه وخواطره(1). يقول(2):

أصخرةٌ أنا؟ ما لي لا تغيرني   هذي المدامُ ولا هذي الأغاريدُ!
إذا أردتُ كُمَيْتَ الخمرِ صافيةً   وجدتها وحبيبُ النفسِ مفقودُ
ماذا لقيتُ من الدنيا وأعجبُها   أني بما أنا باكٍ منه محسودُ!

إن تشبيه المتنبي نفسه بالصخرة التي لا تتحرك ولا تتفاعل مع هذا الجو، الذي يتطلب فيه التفاعل والحركة لمدعاة إلى النظر في انقطاعه الشخصي عن هذه الحياة اليائسة ولو على نحو مؤقت لأن قوله هذا كان في أثناء هربه من كافور، وفي ذلك تعبير عما كان يعتمل في نفسه من يأس وإحباط نتيجة ما كان بينهما "وذلك عندما أحس بأن كافوراً إنما يتخذه متاعاً يقضي منه وبه أوطاراً، فلا يعدو الشاعر جسراً يمتطى بشعره إلى مرامي الشهرة والصيت، ويقبر طموحه قبراً"(3). والأعجب من ذلك أنه يحس بأن ثمة من يحسده على ما عده هو مدعاة لليأس والشكوى؛ إذ فشل في تحقيق مبتغاه من وراء علاقته بكافور، فضلاً عن سواه من الممدوحين. فهو خطاب مع الذات/الآخر، يبثها ما يعاني ويصارحها بما يشعر بل يحاورها ويلح في الحوار حتى كأن له كيانين: كيانا جامدا، وكيانا متسائلا حائرا في معاناة التماوت

---

(1) ينظر: الرفض ومعانيه في شعر المتنبي يوسف الحناشي 161.

(2) التبيان 40/2. كميت: من أسماء الخمر لما فيها من سواد وحمرة.

(3) مفاعلات الأبنية اللغوية والمقومات الشخصانية في شعر المتنبي 246.

البطيء الثقيل[1] فعلاقته بها أقوى وأصدق من علاقته بالآخرين.

إن وقوع المتنبي تحت طائلة فعل ما لا يريد حين تفرض الظروف عليه ذلك كأن يمدح من لا يحب أو من لا يستحق المدح، دفعه إلى عدم الرضا عن الآخر/ذاته، وقد صرح بذلك ولم يخفه. قال في معرض هجائه لكافور[2]:

أُريكَ الرضا لو أخفت النفسُ خافيا وما أنا عن نفسي ولا عنكَ راضيا

وهكذا فالآخر "ليس بالضرورة هو البعيد... أو صاحب العداء التاريخي أو التنافس الدائم إذ يمكن للذات أن تنقسم على نفسها ويحارب بعضها البعض الآخر"[3].

وتأتي القدرة الفنية العالية لتعبر عن صدق التجربة الشعورية "ولعل شعور المتنبي بكذب عاطفته هو الذي جعله يخفيه تحت براعة الفن وتجويد السبك"[4].

وبعد هذا يمكن القول إن المتنبي بتوافقه مع (أناه) بوصفها آخراً قد عاد إلى تضخيم الأنا وهي عودة إلى بدايات الزمن العربي فقد تبنى المعتقد الجاهلي الذي هدمه الإسلام، إن العرب فوق كل الأقوام[5].

لقد كف الشعر العربي قبل المتنبي عن بسط الأنا المتضخمة، إلا أن المتنبي جعل هذه الإشكالية محور شعره ولعل ذلك قد كان لأسباب منها إخفاق الشاعر في إنقاذ المرحلة من الانحطاط وفي إخفاق العصر أمام العبودية والتسلط الأجنبي، وهذا الإخفاق المزدوج ولد لدى الشاعر نزعة نكوصية والتفافاً حول الذات من اجل الاحتماء بها؛ ذلك أن إحساس المواطن بالإهانة القومية أو الاجتماعية يشده بقوة إلى ما يمكن أن يبقى له كرامته الفردية وشخصيته.

---

(1) ينظر: الرفض ومعانيه في شعر المتنبي 161.
(2) التبيان 294/4.
(3) صورة الآخر (صورة الآخر المختلفة فكرياً: سوسيولوجية الاختلاف والتعصب) 111.
(4) المتنبي شاعر الشخصية القوية جورج عبدو معتوق 66.
(5) ينظر: لماذا صمد المتنبي 10.

أما السبب الآخر الذي قد يكون رئيساً في عودة المتنبي إلى تضخيم (الأنا) هو ما آل إليه عصره من انهيار الحضارة العربية أو ضعفها، فراح يبعث الحياة في السمات النفسية التي تبرز التفوق العربي في الماضي وهي الأنفة والكرم ورفض الخضوع للأجنبي، وهكذا فإن العودة إلى الأصول هي عودة دفاعية جاءت على نحو حتمي وضروري بوصفها إجابة عن النكسة والسقوط وبذلك تكون نرجسية المتنبي من خلال هذا المنظور ضرورة ملحة ومنهج سليم لما تحمل من وعي وهموم أمة بأكملها، وليست عقدة مرضية(1).

لقد استطاع المتنبي أن يعكس جوهر الكينونة العربية وقيمها الكبرى لأنه يستثير في داخلنا حاجة ويشبعها ويعزز قيمة القوة في أعماقنا، فشعره لم يكن نتاجاً لعصره في لحظاته القوية المعاصرة، بل تجاوز الظرفي والمرحلي وأصبح شعره نصاً جامعاً يشتمل على تجارب الشعر العربي السابقة من نزوع الجاهليين نحو القوة عبر تمثله للأنا الجاهلية المتضخمة والإقصاء الاجتماعي الذي كان محور العذريين الأمويين، ونزوع شعراء العصر العباسي الأول نحو الصورة والمجاز والتجريد في مضمار لغة الشعر وأشكاله الفنية، ولهذا كان شعره يضم لغة العصور الشعرية كلها وهكذا كانت استمرارية الماضي في الحاضر في وعي العربي المسوغ الرئيس لاستمرارية المتنبي، ولاسيما أن الأمة العربية منيت بهزائم ونكسات وإخفاقات على المستوى السياسي استدعت ضرورة وجود صوت المتنبي وشعره بوصفه شحنة وجدانية وأملاً متجدداً للنهوض بالواقع(2). وبذلك فقد رسم لنا المتنبي نفسه وصور عالميه الداخلي والخارجي وهذا دأب أبي الطيب، فمن يعجز عن تقديم نفسه يعجز عن تقديم الآخرين(3). على أن المتنبي بعد هذا كله لم يكن منطوياً على نفسه في خضم هذا التمجيد فقد جعل من شعره وسيلة للتعبير عن هذا السمو الذي ينشده لا لنفسه فحسب

---

(1) ينظر: لماذا صمد المتنبي 10.

(2) ينظر: المصدر نفسه 11.

(3) ينظر: ظواهر أسلوبية في شعر المتنبي عبده بدوي 198.

بل للناس وللمجتمع ولأمته من حوله فقد كان ينطلق من حدود الفردية إلى الذات الاجتماعية وتصوير الناس في ضوء مثله العليا، من خلال إيمانه بذاته وقدراته[1].

لقد كان المتنبي يلجأ إلى (أناه) مضخماً إياها تارة وشاكياً إليها أخرى حين تسوء علاقته بالآخر/الخارجي فيجعل من الناس من حوله ذوي إرادة مهزوزة وقدرات ضعيفة صاباً عليهم جام غضبه ونازلاً بهم أحَطّ الدرجات.

أما عندما تكون علاقته بالآخرين ولاسيما الممدوحين جيدة ومتوافقة فإن (أناه) تخفت وتضمحل فتوافقه مع الآخر/الخارجي؛ إذ يقلل من اعتماده على (أناه) وتعلقه بها، اندماجها بممدوحها وقبولها بما يحيط بها وهذا ما ظهر جلياً في شعره الذي قاله في كنف سيف الدولة.

---

(1) ينظر: لغة الحب في شعر المتنبي د. عبد الفتاح صالح نافع 48–50.

المصادر والمراجع

- أبـو الطيـب المتنبـي فـي مصـر والعراقين، د. مصطفى الشكعة، الطبعـة الأولـى، عالم الكتب، بيروت 1403 هـ/1983م.
- أبو الطيب المتنبي وظواهر التمرد في شعره، د. زهير غازي زاهد، الطبعة الأولى، مكتبة النهضة العربية، بيروت 1406 هـ/1986م.
- الاغتراب، تأليف: ريتشارد شاخت، ترجمة: كامل يوسف حسين، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1980م.
- التخلـف الاجتمـاعي. مـدخل إلـى سيكولوجية الإنـسان المقهـور، د. مـصطفى حجازي، الطبعة الأولى، بيروت 1976م.
- الخـوف فـي أدب المتنبـي، د. محمـد عبـد الـرحمن شـعيب، د. ط.، مطبعـة دار التأليف بمصر، د. ت.
- الخيال الـشعري عنـد أبـي الطيـب المتنبـي، د. طـه مصطفى أبـو كريشة، الطبعـة الأولى، دار التوفيقية للطباعة بالأزهر، مصر 1398 هـ/1978م.
- ديوان أبـي الطيب المتنبـي، بشرح أبـي البقـاء العكبري المسمى بالتبيان فـي شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه، مصطفى السقا وجماعته، تراث العرب (3)، شـركة مكتبـة ومطبعـة مـصطفى البـابي الحلبـي وأولاده بمـصر 1391 هـ/1971م.
- الـرفض ومعانيـه فـي شـعر المتنبـي، يوسـف الحناشـي، د. ط.، الـدار العربيـة للكتـاب، طرابلس، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية 1404 هـ/1984م.
- الشخـصـانية الإسـلامية، د. محمـد عزيـز الحبـابي، د. ط.، دار المعـارف بمصر، القاهرة، 1969م.
- الصبح المنبـي عن حيثية المتنبـي، للشيخ يوسف البديعي، تحقيق: مصطفى السقا وجماعتـه، الطبعـة الثانيـة، سلسلة ذخـائر العـرب (36)، دار المعـارف –القـاهرة 1977م.

- صورة الآخر. العربي ناظراً ومنظوراً إليه، تحرير: الطاهر لبيب، الطبعة الأولى، مركز دراسات الوحدة العربية، الجمعية العربية لعلم الاجتماع، بيروت، 1999م.
- كتاب العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، للشيخ ناصيف اليازجي اللبناني، المطبعة الأدبية في بيروت، 1305هـ.
- لغة الحب في شعر المتنبي، د. عبد الفتاح صالح نافع، الطبعة الأولى، دار الفكر للنشر والتوزيع –عمان 1403هـ/1983م.
- المبدأ الحواري. دراسة في فكر ميخائيل باختين، تاليف تزفيتان تودوروف، ترجمة: فخري صالح، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1992م.
- المتنبي بين ناقديه في القديم والحديث، د. محمد عبد الرحمن شعيب، د. ط.، سلسلة مكتبة الدراسات الأدبية (35)، دار المعارف بمصر 1964م.
- المتنبي شاعر الشخصية القوية، جورج عبدو معتوق، الطبعة الأولى، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1974م.
- المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس، إصدار وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، سلسلة دراسات (168)، دار الرشيد للنشر 1979م.
- مسألة الهوية. العروبة والإسلام... والغرب، محمد عابد الجابري، الطبعة الرابعة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت –لبنان 2000م.
- نحن والآخر. من منشورات اتحاد الكتاب العرب. دراسة في بعض الثنائيات المتداولة في الفكر العربي الحديث والمعاصر (الشرق/الغرب، التراث/الهوية، الممكن/الواقع) محمد راتب الحلاق، 1997م، من الانترنيت.
- نظريات الشخصية، تأليف دوان شلتر، ترجمة: حمد علي الكربولي والدكتور عبد الرحمن القيسي، د. ط.، مطبعة جامعة بغداد 1983م.
- الوجودية مذهب إنساني، جان بول سارتر، د. ط.، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت.

الدوريات:

- الآخر في الرحلة المغربية، عبد الرحيم مؤذن، مجلة المناهل، العدد 66–67، 2002م.
- بين الأنا والآخر/الإسلام والحداثة، عبد السلام حيمر، مجلة المناهل، العدد 66–67، 2002م.
- تجليات العظمة في شعر المتنبي، د. أحمد زياد محبك، مجلة المعرفة السورية، السنة 38، العدد 433، تشرين أول (اكتوبر)، 1999م.
- جنون العظمة في المتنبي فضيلة خلقية، طاهر الطناحي، مجلة الهلال المصرية، المجلد 43، السنة 43، الجزء العاشر، أول أغسطس، 1935م.
- الشراكة المعرفية بين الأنا والآخر، عبد النبي اصطيف، مجلة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، العدد 1، شتاء 2002م.
- صورة الآخر في المتخيل الشرقي. بنية الجغرافيا الحية، ياسين النصير، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام – الشارقة، العدد 32، ابريل، 2000م.

الرسائل والأطاريح الجامعية:

- الرحلة في شعر المتنبي، منتصر عبد القادر رفيق الغضنفري، رسالة ماجستير بإشراف: الدكتور جليل رشيد فالح، كلية الآداب – جامعة الموصل 1410هـ/1989م.
- الصورة المجازية في شعر المتنبي، جليل رشيد فالح، اطروحة دكتوراه باشراف: الأستاذ الدكتور احمد مطلوب، كلية الآداب – جامعة بغداد 1405هـ/1985م.
- ظاهرة الصراع في النص الشعري قبل الإسلام، عبد الجبار حسن علي الزبيدي، أطروحة دكتوراه بإشراف الأستاذ الدكتور عمر محمد الطالب، كلية الآداب –جامعة الموصل 1412هـ/1992م.
- المتنبي الإنسان والشاعر بين أبي تمام و أبي فراس، نورة صالح الشملان، أطروحة دكتوراه، بإشراف: الأستاذ الدكتور درويش الجندي، كلية اللغة العربية – جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، 1407هـ/1987م.

المبحث الثالث

السخرية السياسية في شعر بشار بن برد

أ.د.منتصر عبد القادر الغضنفري

خير الدين قاسم محمد العبادي

توطئة

لعل من المفيد ذكره في هذا المقام أنّ السخرية قبل أنْ تكون موضوعاً أدبياً أو نقدياً فهي انفعال نفسيّ يتشكل في وجدان الإنسان، وحالة قلبية خفيّة تقضُّ مشاعر المنفعل، فتتبلور على شكل حركات في وجهه أو جوارحه أو تتجسد كلمات وجملاً على لسانه، ولهذا فمن الصعب تعريفها تعريفاً جامعاً مانعاً، وذلك لكونها انفعالاً وجدانياً متجدداً وحيوياً من جهة[1]، فضلاً عن تداخلها مع مصطلحات أدبية أخرى كالفكاهة والتهكم والهجاء والتندر والكوميديا[2]. وعلى أية حال فقد حاول الدراسون إعطاء تعريف لمفهوم السخرية الأدبية، فثمّة من ذهب إلى أنها "طريقة من طرق التعبير، يستعملُ فيها الشخص ألفاظاً تقلب المعنى إلى عكس ما يقصده المتكلم، وهي صورة من صور الفكاهة تعرضُ السلوك المِعوجَ أو الأخطاء التي إنْ فطِنَ إليها وعرفها فنّانٌ موهوبٌ تمام المعرفةِ، وأحسنَ عرضها، تكون حينئذٍ في يده سلاحاً مميتاً"[3] ومنهم من رأى أنّها "طريقةٌ في الكلام يُعبِّر بها الشخص عن عكس ما يقصدهُ بالفعل"[4]، ومنهم من رأى أنها "صفة في العمل أو في الكلام أو في الموقف أو في الكتابة التي تثير الضحك لدى النّظارة أو القراء"[5].

ولعلنا نستطيع الخروج من ذلك كُلّه إلى أن السخرية قبل أن تكون أسلوباً في القول، أو أثراً ظاهراً معبِّراً عن جوارح الإنسان، هي انفعال نفسي ووجداني، يجسدهُ الإنسان بعدة أنماط، وبأكثر من طريقة، وما يهمنا في هذا المقام تجسيده بأسلوب الكلام أو المقال الفنيّ، ولذلك نستطيع أن نعرّف السخرية بأنها كلُّ نظم أو نثرٍ ذو أُسلوبٍ ساخرٍ، يتناول خُلقاً ذميماً، أو تصرفاً قبيحاً، أو عملاً خارجاً عن المرضيّ من

---

(1) ينظر: الضحك هنري برجسون 13.

(2) ينظر: السخرية في شعر البردوني عبد الرحمن محمد حسين الجبوري 6.

(3) السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري نعمان محمد أمين طه 13.

(4) معجم المصطلحات في اللغة والأدب كامل المهندس ومجدي وهبة 198.

(5) السخرية في الأدب صادق إبراهيمي كاوري 93.

الأفعال أو هيأة دميمة المنظر، هدفه -إن كان جاداً- التقويم والإصلاح، ويكون أحياناً مسبباً الإضحاك.

ومن الجدير ذكره في هذا المجال أن بعض الدارسين قد صنّف (المضحكات) في الأدب إلى صنفين "أحدهما ليس له غرضٌ أو هدفٌ إلاّ الإضحاك فحسب، وهو ما يطلق عليه الفكاهةُ، والآخر: له غرضٌ هادف واضح -سواءٌ أكانَ مُعيناً أو غير معيّنٍ حين إلقاء النكتة- وهو السخرية" [1]، وأعتقد أنّ هذا التقسيم ليسَ دقيقا إلى حدٍّ ما، ذلك أن الدلالة اللغوية لـ (سَخِرَ) في المعجمات لا توحي بهذا التقسيم، فضلاً عن الاستخدام القرآني لهذه اللفظة؛ إذ أن من دلالة السخرية المعجمية الضَحِك والإضحاك[2] سواءٌ أكان لهدف أم لغير هدف، وأمّا الاستخدام القرآني -كما رأينا- في معظمه، فقد جاء في معنى التهكم والاستهزاء الصادر من الكافرين تجاه المؤمنين[3]، وكان هدفهم -أي الكافرين- مجرّد الإضحاك.

وبناءً على ما تقدم، فإن الفكاهة والسخرية فكلاهما يؤدي إلى الإضحاك من الشيء المسخور منه، إلاّ أن من السخرية ماله هدفٌ جادٌّ هو الإصلاح والتقويم، كما وجدنا ذلك في أدبنا العربي القديم ككتابات الجاحظ والمقامات؛ إذ تضمّنت تلك النصوص نقداً مضحكاً، أو تجريحاً هازئاً، وكان الهدف منها النقد أولاً، والإضحاك ثانياً، ومنه تصوير الإنسان تصويراً مضحكاً، أما بوضعه بصورة مضحكة بوساطة التشويه -الذي لا يصل إلى حد الإيلام- أو تكبير العيوب الجسمية أو العضوية أو العقلية كما وجدْنا عند أبي دلامة وبشار بن برد وحماد عجرد[4]، والهدف منه هو الإضحاك والفكاهة وإشاعة المرح والدعابة في مجالس السمر. ومن ثمة يمكن أن

---

(1) السخرية في الأدب العربي 10.

(2) ينظر: لسان العرب 113، وتاج العروس الزبيدي 260/3.

(3) ينظر: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم 426-427.

(4) ينظر: السخرية في الأدب العربي 14.

نقسم السخرية على قسمين(1): أحدهما: ذات روحٍ فكهةٍ خفيفة، لا تعتمد الإيذاء، ولا تصل إلى درجة الإيلام، تحمل في طياتها بواعث الابتسامة، والضحكة والإعجاب بقائلها، وهي أخفُّ وطأةً وأقلُّ شراً من القسم الثاني. ثانيهما: هو ذلك الصنفِ من السخرية المرة اللاذعة التي تجعلنا نضحكُ بمرارة ونأسى ونبكي ربما، ونشعر بعظم المصيبة، وقسوة الوقعة.

السخرية السياسية:

من المعروف لدى دارسي الأدب أنّ السخرية السياسية هي جزء من الأدب السياسي الذي يمثل في إحدى دلالاته التزام الأديب بقضية سياسية معينة، أو بمبدأ أيا كان وصف هذا المبدأ، المهم في ذلك كلّه دلالة الالتزام ومفهومه، أي أن يكون هنالك التزام من الأديب السياسي، وألاّ يتغير هذا الالتزام بتغير الزمن، أو تبدُّل الدول.

والسخرية السياسية تعني التهكم السياسي الذي هو "تنفيسٌ عن المظلومين المكبوتين، وراحة لأنفسهم، وحجام وملهاة ومسلاة"(2)، إلا أنّ الأمر غير ذلك عند بشار؛ ذلك أنّ قضية الالتزام لا وجود لها في شخصيته، بل إنه "كان كثير التلون في ولائه، شديد الشغب"(3)، هذه الصفة دفعته إلى أن يكونَ "منافقاً في سيرته، يداري الناس، ويتقيهم ليعيش، ثم ينذرهم ويخيفهم التكسب، تجعلنا نرى أن سخريته السياسية لم تعرف التزاماً، وليست جادة هادفة، بل هي في الحقيقة تعبير عن غضب الشاعر وحنقه على الدولة ورجالها؛ لأنها لم تسايره أو تلبي رغباته،

لينعم بعيشه، ثم يسخر منهم متى أتيح له ذلك"(4)، وقد مرت بنا نظرته إلى

---

(1) ينظر: قراءة في بعض ملامح السخرية في شعر البردوني حسن عبد الوارث نقلا عن السخرية في شعر البردوني 10.

(2) الفكاهة أصولها وأنواعها أحمد الحوفي 56/2.

(3) الأغاني 131/3.

(4) حديث الأربعاء 201/2.

الهجاء؛ إذ اتخذه وسيلة يستقبل بها دهرهُ، وأداة يتوسل بها إلى الظفر بوسائل حياته[1].

وكان بشار من مخضرمي الدولتين (الأموية والعباسية)، ففي عهد الأولى اتصل بالأمراء الأمويين، فمدحهم التماساً منه لصلاتهم[2]، بل وصل به الأمر إلى أكثر من ذلك؛ إذ هجا خصومهم العباسيين قبل أن تسقط دولة الأمويين، وعندما استلم العباسيون الحكم، وأنشأوا دولتهم انقلب معهم، وصار أحد أبواقهم الدعائية، يمدح رجالهم ويذم الأمويين[3].

وثمة سبب آخر أدى إلى ظهور السخرية السياسية عند بشار، ذلك هو الطبيعة التي اتسم بها العصر العباسي؛ فقد كان عصر انفتاح على الثقافات الأخرى، عن طريق الترجمة، وانتشار ما عُرِفَ بـ (طبقة الموالي) التي وجدت لها مكاناً في المجتمع العباسي كما سيأتي، ولم يكن العصر العباسي يخلو من الصراع سواء في الجانب الثقافي أو في الجانب الاجتماعي، ووجد هذا الصراع صدى له في الشعر[4]، من حيث ما قيل في الموقف من العرب، أو الموقف من الخلافة تأييداً ومعارضة، أو الأشعار التي تحدثت عن رجال الدولة العباسية من وزراء وولاة وقادة وقضاة وسواهم.

إن علاقة بشار بالهجاء يمكن أن نصفها بالتلازمية، بل إنه قتل الهجاء نظماً وتفنناً، والهجاء قتله[5]؛ إذ لم يسلم من عقرة لسانه خليفة ولا سوقة، حتى أهل بيته[6]، ومما أجج هذا الصراع الوضع المادي الذي كان يعيشه بشار؛ ذلك أنّ الفوارق الاقتصادية بين الأغنياء والفقراء . وكان بشار منهم . دفعت بكثير من أولئك المعدمين إلى التمرد على السلطة ورموزها، ولما كان الخليفة يمثل السلطة السياسية والسلطة

---

(1) ينظر: بشار بن برد طه الحاجري 33.

(2) ينظر: المصدر نفسه 19.

(3) ينظر: شعراء الدولتين الأموية والعباسية 255.

(4) ينظر: دراسات في الأدب العربي 23.

(5) ينظر: حديث الأربعاء 211/2.

(6) ينظر: الحياة الأدبية في العصر العباسي 122.

الدينية فإنّ انتقاده أو الخروج عليه يعني الخروج على الوضع السياسي القائم[1] وليست تعبيراً عن التزام سياسي أو أخلاقي، فكل ما ماشى ميوله ورغباته الذاتية فهو مرضي عنده، ويبذل جهده الشعري وما أوتي من إمكانات لغوية في سبيل خدمته، والعكس صحيح.

ويمكن تقسيم السخرية السياسية في شعر بشار على ثلاثة أقسام هي:

- السخرية ممن خرجوا على الخلافة.
- السخرية من رجال الدولة.
- السخرية من العرب.

وكما ظهر بشار متناقضاً من سخريته الاجتماعية فقد بدا التناقض أشدّ وضوحاً وأجلى في شعره السياسي وكما سيأتي:

السخرية ممن خرجوا على الخلافة:

إن الناظر في شعر بشار يلمس بوضوح تقلّبه، فتارة يمدح الخليفة العباسي ويدعو له ويحث الناس على طاعته، وأخرى يُعلن معارضته أو في الأقل عدم رضاه عن رجال الخلافة الذين هم في الحقيقة يمثلون الخليفة.

ولما كان بشار من مخضرمي الدولتين فثمّة قصائد في مدح المروانيين، والسخرية من معارضيهم، فإذا ما وصف بشار بأنه متقلب وليس لديه التزام فإنما ذلك لأنه انقلب على الأمويين عندما زالت دولتهم، بل وأصبح يذمهم، بعد أن كان في عهد دولة بني مروان شاعرهم الذي آزرهم، وسخر من كل من حاول الخروج عليهم،

(1) ينظر: بشار بن برد دراسة في النظرية والتطبيق 75.

ذلك قصيدته الطويلة في مدح الخليفة الأموي مروان بن محمد[1]، آخر خلفاء بني أمية، ومدح قبيلة قيس عيلان التي آزرته، إذ قال[2]:

تعــودُ بــنفسٍ لا تــزلُّ عــن الهُــدَى ... كمَـــا زَاغَ عَنْـــهُ ثابـــتٌ وأقاربُـــه

دعـــا ابـــنَ ســـمَاكٍ للغوايـــةِ ثابـــتٌ ... جِهَـــاراً ولـــم يُرْشِـــدْ بنيـــهِ تَجَاربُـــه

ونـــادى ســـعيداً فاســتــصبّ مــن الــشّقا ... ذنوبـــاً كمـــا صُـــبَّتْ عليـــه ذنائبـــه

ومــن عَجَــب سَـعْيُ ابــن أغْـنَم فِـيهمُ ... وَعُثْمَـــانَ إنَّ الـــدهْرَ جــمٌّ عَجَائبـــه

ومـــا منهمـــا إلا وطـــار بِشخْـــصِه ... نجيـــبٌ وطـــارت للكـــلاب رَوَاجبـــهْ

أمرنـــا بهـــمْ صَـــدْرَ النَّهـــارِ فــصلّبوا ... وأمــسى حَميـدٌ يَنْجِـتُ الجِـذْعَ صـالبهْ

ويَـــاطَ ابـــن رَوْح للجَمَاعـــة إنّـــه ... زأرْنـــا إليـــه فاقْـــشَعرتْ ذَوائبُـــه

وبالكوفـــة الحُبلـــى جَلَبْنـــا بِخَيلنـــا ... عَلَــيهم رَعِيــلَ المــوتِ انّـا جَوَالبــه

إن هذه الأبيات جزء من قصيدة طويلة، في مدح مروان بن محمد الخليفة الأموي ومن تحالف معه من قيس عيلان، إلا أنها تضمنت فيما تضمنته . السخرية ممن حاولوا التمرد على الخلافة الأموية، وهم "ثابت بن نعيم الجذامي، وسعيد بن هشام، وعثمان بن سعد، وابن السماك، وابن اغنم، وابن روح وهو عبدالله بن يزيد

---

(1) مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية، وكان ذا رأي ومكيدة، وبسالة في الحروب، أخذ الخلافة غصباً، وحاول إعادة هيبة الخلافة حين رآها اضطربت. ينظر: الأعلام خيرالدين الزركلي 208/7 .209 .

(2) الديوان 338/1 . 340.

زنباع الجذامي[1] ومن تحالف معهم من قبيلة بني كلب، وأهل الكوفة والناظر في هذا الجزء من القصيدة يلحظ فيها تساوق الأسلوب التقريري المباشر ذو الطابع الخطابي الموجه نحو المسخور منهم، والأسلوب المجازي من خلال التصوير الاستعاري لما فعل أولئك الخارجون، وما أصابهم من جراء أفعالهم.

لقد أراد الشاعر وصف أفعالهم، وما اقترفته أيديهم، فاستعار ألفاظاً تدل على الذمّ وتحمل معنى الضلال عن الحق، وهي (زاغ) و (الغواية)، ولا شك في أنّ ثمة علاقة بين المعنى المستعار له، والمعنى المستعار منه؛ إذ إنّ المعنى المستعار له يكتسب دلالة المعنى المستعار منه[2]. وعن طريق هذه الاستعارة استطاع الشاعر أن يصف فعلة الخارجين على الخلافة بالزيغ والغواية، لهذا عزز تلك الدلالة عندما صور هلاك الخارجين وشقاءهم بالماء المصبوب من الذنوب (فاستصبَّ من الشّقا ذنوباً)، أي: أخذ حظاً عظيماً من الشقاء، فشبه ما أصابه من الشقاء بماءٍ غزيرٍ يُصبُّ من (ذنوب)، وهو (الدلو)، وهي استعارة جميلة اقتبسها الشاعر من قوله تعالى: {فَإِنَّ لِلَّذِينَ ظَلَمُوا ذَنُوباً مِثْلَ ذَنُوبِ أَصْحَابِهِمْ }[3] ولا شك في أن وراء تلك الاستعارة مبالغة من الشاعر في تصوير فعل الخليفة مروان بهؤلاء الذين ذكرهم، كما أنّ هناك تعريضاً بالكوفة التي وصفها (الحُبلى) فضلاً عما فيه من استعارة، ومن دلالة هذه الصورة الاستعارية وصف الحالة التي كانت تعتري الكوفة وهي تموج بالفتن حتى تكاد تنفجر بسببها، وهي صورة معبرة عن الوضع الذي ينتظر الكوفة، ولولا التصوير لما لمسنا هذه الجمالية وأحسسنا بها؛ ولهذا عُدت الصورة ميدان العمل الإبداعي الذي تبرز فيه مقدرة الشاعر الإبداعية وذوقه الرهيف في نقل التجارب والمعاني المجردة [1]. إنه –

---

(1) الديوان 324/1 . 338.

(2) ينظر: دلائل الإعجاز 106.

(3) الذاريات 59.

(1) ينظر: الأسس الجمالية في النقد العربي عز الدين إسماعيل 236.

بوساطة التصوير الشعري- "يجعل الطبيعة ذاتاً ومن الذات طبيعة خارجية"[1] أي أنّ الصور الشعرية هي تعبير عن انفعال الشاعر بما حوله وانفعال ما حوله به، كما فعل بشار في هذه الأبيات؛ إذ استطاع أن يصور الجانب التأريخي الواقعي في تلك الحقبة. وختم هذه الأبيات بصورة معبرة عن فعل الخليفة مروان؛ إذ قال [2]:

دلفنا إلى الضَّحَاك نصْرِفُ بالرَّدى ... ومروانُ تَدْمَى من جُذامَ مخالبُهْ

مُعدينَ ضرغاماً وأسودَ سانحاً ... حُتُوفاً لمن دبّت إلينا عقاربُه

وما أصبح الضَّحاك إلاّ كثابتٍ ... عصانا فأرسلنا المنيةَ تأدبُه

فالخليفة مروان أصبح أسداً . عن طريق الاستعارة المكنية . قد اصطبغت مخالبه بدماء الخارجين عليه، وثمة سخرية من الضحاك بن قيس الشيباني رأس أهل الكوفة فقد أصبحت حاله كحال ثابت بن نعيم؛ إذ لقي حتفه.

ونلحظ أن بشاراً بدا متحمساً جداً لمروان بن محمد في حملته على الخارجين عليه، حتى انه تحدث بضمير الجماعة (ركبنا، غدونا، بعثنا، أمرنا)[3] بمعنى أنه جزء من تلك الحالة أو بعض من ذلك الموقف، مما يشير إلى تأييده لدولة بني أمية.

وفي قصيدة ساخرة أخرى يبدو تناقض بشار؛ إذ سخر ممن حاول الخروج على العباسيين، وهم آل علي بن أبي طالب رضي الله عنهم . ولاسيما الحسن ابن إبراهيم بن عبد الله بن الحسن بن علي بن أبي طالب، مؤيداً المهدي، إذ قال مادحاً إياه وساخراً من الحسن ابن إبراهيم[4]:

---

(1) الصورة الأدبية مصطفى ناصف 7.

(2) الديوان 339/1.

(3) ينظر: المصدر نفسه 1/ 334 . 336.

(4) المصدر نفسه 74/3-75.

سـفية قُـرَيشٍ لا تَهُولنَّـك المُنـى إلى ضِلَّة قد نِلتَ سَعيكَ فابْعَدِ
يُغْنِّيـكَ بالمُلْـكِ الـصَّدى فتَرُومـه وحَسْبُك مِنْ لَهْوٍ سَمَاعٌ ومِن دَدِ
سـفية قُـريش مـا عليـكَ مَهَابـةٌ ولا فِيكَ فضلٌ من إماءٍ وأعْبُدِ
إذا قُمتَ لم تَظْفر وواعدت فالمنى مُـسارِقَةُ خَلْف الإمـام المُقَلَّـد
ولـولا أميـرُ المـؤمنين مُحَمَّـد رَجَعْتَ لَقىً في ظلّ قصْرٍ مُجَرد
ولا تنـسىَ إنعـام الخَليفَـة بَعْـدَما أمَـلَّك فـي قَـصْرٍ منيـفٍ مـشيد
تعـزَّ بـصبر عـن خِلافَـةِ احمـدٍ وكُـلْ رغـداً ممَّـا تَـشَرقتَ وازْقُـدِ
إذا راح خُطَّـابُ الخِلاَفَـة بالقَنَـا ورحْتَ تَهُزُّ الرُّمح قالوا لك ابْعَدِ

إنّ الناظر في هذه اللوحة الساخرة، يجد معظمها قد بني على أسلوب التهكم من المسخور منه؛ إذ بدأ خطابه بوصفه – متهكماً – بـ (سفيه قريش)، وقد تكررت مرتين، ولكي يعمق معنى السفاهة وصف سعيه نحو الخلافة بـ (لا تهولنّك المنى)، أي: أنك عظمت نفسك بالأماني الضالة، فأنت عظيم بها بخلاف أفعالك، ولذلك استعار لطلبه الخلافة وسعيه في سبيلها معنى الغناء:

يُغْنِيـكَ بالملـك الـصدى فتَرُومـه وحسبك من لهو سمَاعٌ ومن دَدِ

وهي صورة ساخرة أخرى؛ إذ جعل من سعيه في سبيل الملك غناءً له صدى وهو يسعى وراءه، ولهذا خاطبه هازئاً (وحسبك من لهو سماع ومن دد) أي: كفاك غناءً ولهواً.

ويصعِّد التهكم والسخرية في خطابه لمن وصفه (سفيه قريش)، حين جرده من كل فضيلة خلقية ومادية، فكيف يطمع بالملك وليس له مهابة في طلعته أو ثراء مجسد في كثرة الإماء والعبيد، وكأنه جعل المال طريقاً في سبيل نيل الملك، وربما

اقتبس هذا المعنى من قوله تعالى على لسان اليهود في خطابهم نبيهم: {قَالُوا أَنَّى يَكُونُ لَهُ الْمُكُ عَلَيْنَا وَنَحْنُ أَحَقُّ بِالْمُلْكِ مِنْهُ وَلَمْ يُؤْتَ سَعَةً مِنَ الْمَالِ قَالَ إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَاهُ عَلَيْكُمْ وَزَادَهُ بَسْطَةً فِي الْعِلْمِ وَالْجِسْمِ} [1]، ونلحظ أنه هجاه بمعنى كان يمثل أقسى معاني الهجاء عند العرب:

تعزّ بصبر عن خلافة احمد ... وكُلْ رغداً مما تشرقت وارقد

ولعله أخذه من قول الحطيئة[2]:

دع المكارم لا ترحل لبغيتها ... واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي

وقوله: (وكلْ رغداً مما تشرقت وارقد) أي: أنّ مكانك البيت، وأعلى أهدافك الأكل والنوم فأنت كالنساء، وهذا يمثل أشدّ السباب؛ لأنه في حقيقته تجريد من كل قيم الرجولة.

وفي موضع آخر من الديوان، وفي قصيدة مدح للمهدي كذلك، ترى الشاعر يعرج على من خرجوا على طاعة الخليفة العباسي – ساخراً منهم، إذ قال[3]:

قد سرني أنَّ من عادى كبيرَكم ... في الملك نصفان من قتلى وشُرَّادِ

لا يرجعونَ لما كانوا وإنْ رغموا ... ولا ينامون من خوفٍ وإجْحادِ

إنّ الداعي يعادينا لنُلْحِقه ... بالمدعين ويلقينا بإلحاد

ولا يزال وإن شابت لهازمه ... مذبذباً بين إصدار وإيراد

ينفيه أصحابه منهم إذا حضروا ... وإنْ أتانا وهبناه لمرتاد

(1) البقرة 247.

(2) ديوان الحطيئة 108.

(3) الديوان 2/210 . 211.

ففي هذه الأبيات سخرية أخرى ممن خرج على طاعة المهدي، وقد اتسم أسلوبها بغلبة الطابع الخطابي المباشر الهجومي، والمقصود بالدعي كذلك هو (الحسن بن إبراهيم) الذي ادعى حق الخلافة.

وفي هذه القصيدة نفسها سخر الشاعر من مجموعة أخرى ولعلهم الجماعة السابقة، إذ قال[1]:

ونازعين يداً خانوا فقلتُ لهم   بعداً وسحقاً وكانوا أهل إبعادِ

راحتْ لهم من يد الوهاب عدّتهم   من المنايا توافيهم بميعاد

فأصبحوا في رقاد المُلْكِ قد خَفَتوا   ولم يكونوا على السُّوأى برقادِ

مثلُ المقنَّعِ في ضَرْبٍ له سلفوا   إذ باح أصيد للأبطال صيادِ

إن ثمة مفارقة ساخرة في وصف هؤلاء المنشقين الذين خانوا الخلافة؛ فبعد موتهم أصبحوا أرقاداً يحلمون بالملك الذي نازعوا عليه إلا أنهم من السوء ما كانوا يرقدون، بل هم في سعي نحوه مستمر ليلاً ونهاراً. والمتأمل في هذه اللوحة الساخرة، يجد الشاعر قد واءم بين أسلوبين، الأسلوب المباشر الخالي من التصوير، والأسلوب التصويري المعتمد على فنون البيان، ومنه قوله:

فأصبحوا في رقاد المُلْكِ قد خَفَتوا   ولم يكونوا على السُّوأى برقادِ

وهي صورة استعارية، قد بنيت على معنى التضاد، فشبه قعودهم عن طلب الخلافة . بعد الذي نالهم . بالرقود والخفوت، في حين أنهم لم يكونوا رقاداً. وهي استعارة أخرى . لسعيهم الدائب في طلب الدنايا. وثمة صورة كنائية في قوله (ونازعين يداً)، وهي كناية عن نقض البيعة للخليفة، وهكذا تتجلى مقدرة بشار في خلق الصورة الشعرية عن طريق "استغلال اللغة بإمكاناتها الموسيقية والصوتية والإيحائية، وحاول

---

(1) الديوان 214/2.

أن يوفّق بين كل هذه وبين الفكرة التي يريد التعبير عنها"[1] وكثيراً ما نجح في ذلك.

السخرية من رجال الدولة:

عرفنا – مما سبق – أن بشارا كان متقلباً في ولائه السياسي، فمرة نراه أموي الوجهة والالتزام، وأخرى عباسي المشرب. مثلما اتضح أنه اتخذ من الهجاء فرسه السريعة نحو بلوغ أغراضه وتحقيق أهدافه[2]، "إنه لم يكن يتورع عن هجاء أي إنسان"[3] ولم يكن أي إنسان في مأمن من لسانه، حتى الخليفة نفسه كأبي جعفر المنصور، وذلك حين هجاه ساخراً منه في أيام ثورة إبراهيم بن عبد الله بن الحسن بن علي – رضي الله عنهم[4] – قال صاحب الأغاني: "دخل بشار إلى إبراهيم بن عبد الله بن الحسن، فانشده قصيدة يهجو فيها المنصور ويشير عليه برأي يستعمله في أمره، فلما قتل إبراهيم خاف فقلب الكنية، وأظهر أنه قالها في أبي مسلم، وحذف منها أبياتاً"[5].

قال بشار مخاطباً المنصور[6]:

أبا جعفر ما طُولُ عيشي بِدَائم ... ولا سَالِمٌ عمَّا قليلٍ بسالِمِ

علـى المُلك الجَبَّار يَقْتَحم الرَّدى ... ويَصْرَعُه في المأزق المُتلاحم

---

(1) الصورة في شعر بشار 268.

(2) ينظر: الأغاني 204/3.

(3) بشار بن برد دراسة في النظرية والتطبيق 112.

(4) إبراهيم بن عبد الله بن الحسن بن علي بن أبي طالب . رضي الله عنهم .، أحد الأمراء الأشراف خرج بالبصرة على المنصور العباسي، فبايعه أربعة آلاف من المقاتلين، فخافه المنصور، وتحول إلى الكوفة، وكانت بينهما وقائع هائلة، إلى أن قتله حميد بن قحطية، وكان شاعراً عالماً بأيام العرب وأخبارهم وأشعارهم. ينظر: الأعلام 48/1.

(5) الأغاني 149/3.

(6) الديوان 190/4 . 192 . وينظر: الأغاني 149/3 . 150.

كأنَّـــكَ لــم تَــسْمَعْ بقتْــلِ متــوّج ... عظـيمٍ ولــم تَــسْمَع بِقَتْــكِ الأعــاجِمِ

تَقَــسَّم كــسرى رهطُـــه بـــسيوفهم ... وأمــسى أبــو العبــاس أحــلامَ نــائِمِ

وقـد كـان لا يخْـشَى انقِـلابَ مِكيـدةٍ ... عليـــه ولا جَــريَ النُّحــوُس الأشــائِمِ

مُقيمـاً علـى اللـذات حتـى بَـدَتْ لـه ... وجــوهُ المنايــا حَاسِــراتش العمــائم

وقَـــد تَـــرِدِ الأيـــامُ غُـــرَّاً وربمـــا ... ورِدْنَ كُلوحـــاً باديـــاتِ الـــشكائِمِ

ومـروانُ قـد دارت علـى رأسـه الرَّحَـى ... وكـــان لمـــا أجْرَمْـــتَ نَـــزْرَ الجَـــرَائِمِ

فأصـبحتَ تجـري سـادراً فـي طـريقهم ... ولا تتَّقـــي أشـــباه تلـــك النَّقـــائِمِ

تجـــردت للإســـلام تَعْفُـــو سَـــبيلَه ... وتُغْـــري مَطَـــاه لليُّـــوثِ الـــضَّراغِمِ

فمـا زلتَ حتـى استنـصر الـدينُ أهلَـه ... عليـــك فعـــادوا بالـــسيوف الـــصوارم

فـرم وزَراً ينجيـك يـا ابـن وشَـيكَة ... فَلــستَ بنَــاجٍ مــن مُــصِيمٍ وضــائِمِ

لحـــى الله قومـــاً رأســـوكَ علـــيهمُ ... ومــا زلـت مرؤوســاً خبيـثَ المطــاعِمِ

نلحظ عند قراءة القصيدة أن الشاعر قد بناها على معاني السخرية موظفاً مجموعة من الأساليب الحقيقية ذات الطابع الخطابي تارة، والمجازية التصويرية أخرى. واستهل القصيدة بالتعريض بالمهجو (أبي جعفر المنصور) الذي يبدو- من قصيدة بشار – أنه نسي الموت ونوائب الدهر عندما غره ملكه، ولهذا خاطبه معنفاً:

أبـا جعفـر مـا طـول عـيش بـدائم ... ولا ســـالمٌ عمـــا قليـــل بـــسالم

بدأ الشاعر قصيدته بتهديد وإنذار له لئلا يتمادى في غروره. وبشار في البيت الأول يقرر حقيقة حياتية يتفق عليها بنو البشر جميعاً، وهي كون الحياة الدنيا منقطعة، والسلامة فيها مؤقتة، لعله كان أشد وقعاً في نفس المتلقي المسخور منه؛ إذ

إنه – على وفق رأي الشاعر – قد اغتر بملكه، فذكره بتلك الحقيقة المتفق عليها.

وكان البيت الثاني أشد وقعا وإيلاماً عندما أعاد المعنى الأول ولكن بصياغة أخرى:

على الملك الجبار يَقْتَحِمُ الردى ... ويصرعه في المأزق المتلاحم

ووظف – من أجل التعريض – الأسلوب الاستعاري التصويري الذي رسم من خلاله صورة رادعة للموت عند اقتحامه حصون الملوك الجبابرة، فمن وظائف الاستعارة التهويل والتعظيم للمعاني[1]، ولعل في البيت تعريضاً من جانب آخر وبمعنى آخر، من دلالاته التحقير من شأن المخاطب، وذلك من حيث إن الموت إذا كان مستطيعاً اقتحام التحصينات كلها التي يقيمها الجبابرة، فما بالك أنت؟!

ولذلك نراه في الأبيات اللاحقة يقص تجارب ملوك سبقوه، وهم قريبو عهد به:

كأنَّكَ لم تسمعْ بقتْلِ متوّج ... عظيم ولم تسمع بِفَتْكِ الأعاجِمِ

وهذا توبيخ للمهجو، وسخرية من غفلته، ثم يذكر ما بعد زوال ملك كسرى، وهلاك الوليد بن يزيد المرواني:

تقسّم كسرى رهطه بسيوفهم ... وأمسى ابو العباس أحلام نائم

وكان من شأنهما الغفلة عن نوائب الحدثان:

وقد كان لا يخشى انقلاب مكيدةٍ ... عليه ولا جري النحوس الاشائم

مقيماً على اللذات حتى بدتْ له ... وجوه المنايا حاسرات العمائم

وقد ترد الأيام غراً وربما ... وردن كلوحاً باديات الشكائم

ومروان قد دارت على رأسه الرحى ... وكان لما أجرمْتَ نزر الجرائم

---

(1) ينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى 171 . 172.

وثمة صور شعرية تترى، وظفها الشاعر في تصوير تجارب العظماء والجبابرة الذين سبقوا المهجو، وما واجهوه من مصائب وأيام نحسات... فالصورة الأولى (جري النحوس الأشائم) أي: الأيام النحوس، ووصف الأيام بالنحس مجاز عقلي[1]، ومن خلال هذه الصورة استطاع الشاعر أن يجسد عظم الدواهي التي ألمت بالمذكورين السابقين. وهناك صورة أخرى في قوله: (وجوه المنايا حاسرات العمائم)، فقد صور مصارعهم، والدواهي التي أحاطت بهم عبر أسلوب التصوير الاستعاري المكني - بكائنات بشرية هجمت عليهم، وقد كشفت عن رأسها وأودت بهم. ولتأتي صورة أخرى، وفيها تعريض كذلك في وصفه الأيام بالغر أو بالكلوح، استثمر فيها الشاعر أسلوب المجاز العقلي - لوصف الأيام والدواهي التي تقع فيها. وفي البيان عن الأيام بـ (الغر، الكلوح) إبراز لقسوة تلك الأيام التي مرت على المذكورين، وتتمثل الصورة الأخرى في إشارته إلى هلاك الخليفة الأموي الأخير (مروان بن محمد)؛ إذ كنى عن قتله بـ (دارت على رأسه الرحى) فهي صورة كنائية. وتتابع هذه الصور كلها التي وظفها الشاعر في سخريته التي إن دلت على شيء، أو أبرزت ملمحاً فنياً نقدياً، إنما تبرز قدرة الشاعر على اقتناص صوره التي تتلاءَم مع معانيه، وتتواءم مع أغراضه ومقاصده. إن هذه الصور وأمثالها تثبت تفوق بشار في هذا المجال على المبصرين أنفسهم[2].

وتبلغ معاني السخرية ذروتها في نهاية هذا الجزء من القصيدة، إذ قال:

فأصبحْتَ تجري سادراً في طريقهم ... ولا تتقي أشباه تلك النقائمِ

تجرذْتَ للإسلام تعفو سبيله ... وتُعْرِي مطاه لليُّوثِ الضرائمِ

فعلى الرغم من تلك العبر، فإن المنصور - كما زعم الشاعر - لم يرعوِ، بل

(1) ينظر: أسرار البلاغة 434.

(2) ينظر: الصورة في شعر بشار 166.

اغتر بملكه ولم يدافع عن الدين، وهذا كله من آراء الشاعر وادعائه.

ويختم سخريته بالدعوة على من يرضى به خليفة:

لَحَى الله قوماً رأَّسوكَ عليهمُ   وما زلتَ مرؤوساً خبيث المطاعم

وعلى الرغم من العلاقة الحميمة، والولاء الشديد الذي ربط بشاراً بالخليفة المهدي؛ إذ كان ينادمه ويحضر مجالسه ويسرد عليه وعلى جواريه نوادره وملحه[1] فانه "سرعان ما فسد ما بينه وبين الخليفة، ويمكن أنْ نعزو هذا الفساد إلى طبيعة بشار من الاعتداد بالنفس، والنزوع إلى السخرية، والاستخفاف بالناس والأوضاع، فأشار إليه بتلك الأحقاد والضغائن"[2].

إن هذه الطبيعة التي اتسمت بها شخصيته كانت تدفعه إلى الهجوم، بل الإيغال فيه[3]، وربما كان يستخدم العبارات الفاحشة والمفردات السوقية مع الناس كلهم عامة وخاصة، حاكمين ومحكومين.

من ذلك هجاؤه المهدي، إذ قال[4]:

خليفةٌ يزني بعمَّاتِهِ   يلعب بالدَّبُّوقِ والصولجانِ

أبدلنا اللهُ به غيرَهُ   ودسَّ موسى في حِرِ الخيزُرانِ[5]

قال صاحب الأغاني: "وأنشدها في حلقة يونس النحوي فسعى إلى يعقوب بن داوود، وكان بشار قد هجاه، فقال:

---

(1) ينظر: طبقات الشعراء ابن المعتز 23.

(2) بشار بن برد 26.

(3) ينظر: بشار بن برد دراسة وشعر 16.

(4) الديوان 229/4.

(5) الخيزران: إحدى جواري المهدي وأم ولديه موسى وهارون.

بنـي أميـة هبُّـوا طـال نـومُكمُ   إن الخليفـــة يعقـــوب بـــن داوود

ضـاعت خلافتكم يـاقومُ فالتمسوا   خليفـــة الله بـــين الـــزق والعـــودِ

فدخل يعقوب على المهدي، فقال له: يا أمير المؤمنين، إن هذا الأعمى الملحد الزنديق قد هجاك، فقال: بأي شيء؟ فقال: بما لا ينطق به لساني ولا يتوهمه فكري... فكاد ينشق غيظاً، وعمد إلى الانحدار إلى البصرة للنظر في أمرها، وما وكده غير بشار، فانحدر، فلما بلغ إلى البطيحة سمع أذاناً في وقت ضحى النهار، فقال: انظروا ما هذا الأذان؟ فإذا بشار يؤذن سكران، فقال له: يا زنديق يا عاض بَظْرَ أمه، عجبت أن يكون هذا غيرك، أتلهو في غير وقت الصلاة وأنت سكران"[1] فأمر به، فجلد بالسوط حتى الموت.

إن المتأمل في هذه القصة يتملكه العجب من جرأة بشار، حتى مع الخليفة نفسه، وهذا يدل على شخصية غير متوازنة، وغير آبهة بعواقب الأمور.

وثمة أبيات يسخر فيها من وزير المهدي (يعقوب بن داوود) عندما تولى الوزارة، وهي قوله[2]:

لا يَأيَسنَّ فقيرٌ من غنًى أبداً   بعد الذي نَالَ يَعقُوبُ بنُ دَاوود

قَدْ صارَ من بَعدِ إشرافٍ على تَلَفٍ   وَبعْدَ غُلٍّ على الزنديْنِ مَشْدُوُد

أخـاً لِمهـدِيٍّ خَلْـقِ اللهِ كلهـمِ   يُوفَى به فَوْقَ أعْنَاق الصَّناديدِ

لئِنْ حُسِدْتَ على ما نِلْتَ من شَرَفٍ   لَقَد عَنِيتَ زَمَاناً غَيْرَ مَحْسُودِ

يا ايُّها الناسُ قد ضَاعتْ خِلافَتُكم   إن الخِليفَـةَ يعْقـوبُ بـنُ دَاوود

---

(1) الأغاني 241/3.

(2) الديوان 91/3.

ضَـاعتْ خِلافَـتكُم يـا قـوم فالتَمِـسُوا   خليفــةَ اللهِ بَـــيْنَ الـــزِّقِّ والعُــودِ

فأمّا السخرية من وزير الخليفة (يعقوب بن داوود) فقد جاءت عبر وضع تغير حال هذا الوزير من سجين مقيد ومعدم، إلى وزير ذي شأن وكلمة مسموعة ورأي مقبول في موضع التجربة الواعظة؛ ذلك أن كل فقير معدم ربما يصبح ذا شأن وولاية في خلافة المهدي فقد عمق السخرية عبر تذكير المهجو بحاله السابق عندما كان سجيناً، ومن ثمة صارت تجربته في الحياة هذه موعظة.

وأمّا السخرية المبطنة من الخليفة فقد جاءت عبر أسلوب المدح في معرض الذم، فيعقوب بن داوود أصبح أخاً للخليفة الموصوف بكونه هدى للخلق جميعا، وهو تعريض يدل عليه أن جعل المسخور منه بمنزلة الأخ للخليفة، ومن المعلوم . كما دلت على ذلك السنة النبوية الشريف. أن (الرجل على دين خليله فلينظر أحدكم من يخالل)[1]، وقد قال الشاعر[2]:

عن المرء لا تسأل وسل عن قرينه   فكـــل قـــرين بالمقـــارن يقتـــدي

فضلاً عن ذلك كله نستطيع أن نجمل قوله: (إن الخليفة يعقوب بن داوود) على معنى التشبيه، ومن دلالة التشبيه أن المشبه يحمل أوصاف المشبه به ومعناه[3]، وتبلغ السخرية من الخليفة غايتها عندما جعله يقضي أوقاته بين الزق والعود لاهياً عابثاً، ولا يمنع حملها على هذا المعنى من توجيهها إلى معنى السخرية من وزير الخليفة، فكلاهما مقصود.

ومن الذين نالتهم سهام سخرية بشار اللاذعة سهيل بن سالم عندما أصبح أحد ولاة الخلافة العباسية، والأبيات الساخرة فيه بلغت من التهتك مبلغاً كبيراً؛ إذ

---

(1) سنن الترمذي 681.

(2) ديوان عدي بن زيد العبادي 106.

(3) ينظر: أسرار البلاغة 102.

صرح فيها بذكر أعضاء جنسية، فضلاً عن الفعل المحرم القبيح. من ذلك قوله[1]:

وَيقْطَعُ ودي من سُهيلِ بنِ سالمٍ ... كبِرتُ ولا يرْجُو طِعاني إذا انفردْ
وقد كُنتُ احياناً أُمَنِّيه بالمُنى ... فَيحفَى بحاجاتي ويَنجِزُ ما وعَدْ
فلما غدا في الملك ضاقت بِه اسْتُه ... وآلى يَميناً لا يَجُودُ على أحَد

إن الناظر في هذه الأبيات يجدها متضمنة أفحش المعاني –على الرغم من كونها أهون ما قيل في السخرية من سهيل–؛ إذ صور المسخور منه –قبل توليه الملك– متكسباً بفعله الفاحشة المحرمة (اللواطة) وعندما أصبح والياً ترك هذه الفعلة، ومما لاشك فيه أن هذا النموذج من السخرية يؤكد النزعة التي عرف بها بشار التي "كانت نزعة طبيعية نحو البذاءة والهجاء ولكن لا شك أيضاً أن الذي نماها فيه إلى ذلك الحد المفرط هو ما لقيه من البيئة التي وجد فيها منذ صباه"[2] ولعل ما نمى فيه هذه الميول الشاذة أصله الفارسي، وضعف إيمانه وعقده التي تتكشف بين الفينة والأخرى أبياتاً متهتكة غير مكترثة بدين أو عرف.

وثمة أبيات أخرى في سهيل نجد فيها بشاراً قد أوغل في فحشه ولعل أخف معنى ورد فيها قوله متهكماً[3]:

خليلي عِفَّا عن سهيلِ بنِ سالمٍ ... إذا غاب وانبَشَّا إليه إذا ظهرْ

فسهيل من عظم ذلته وهوانه قد صار يرق عدوه له، وبشار يطلب من الناس ساخراً أن يعفوا عن سهيل إذا، و أنْ ينبشوا له تطبيباً إذا حضر؛ إذ لم تعد له أية

---

(1) الديوان 99/3.
(2) شخصية بشار 56.
(3) الديوان 233/3 ، والأبيات التي بعد هذا البيت تضمنت سخرية مكشوفة لا يسمح المقام بذكرها.

كرامة، والإنسان إذا عطف عليه عدوه قبل صديقه فإن ذلك يدل على مبلغ هوانه، وفي موضع آخر نجده يعيّره بمهنته قبل توليه الإمارة[1]:

أمسى سهيلٌ بأرض السوسِ مرتفعاً ... في حدِّها بعد غِرْبَالٍ وامدادِ[2]

سُبحَانَك الله لو شئْتَ امتسختهما ... قِرديْنِ فَاعتَلَجا في بَيْتِ قَرَّادِ

فبشار يتعجب من تصاريف الله – سبحانه – وأقداره؛ فسهيل الذي كان يضرب بالدف وهي كناية عن الغناء ليحصل على قوته سرعان ما انقلبت به الأحوال وأصبح أحد أمراء الدولة العباسية، وقد عمق معنى التهكم بقوله (سبحانك) يسأل الله – سبحانه وتعالى – لو مسخه هو وحماد على صورة قردين ليلعبا في بيت القراد، وقوله (فاعتلجا) كناية عن فعل الفاحشة[3].

وفي أبيات أخرى موجهة لأمير، ولم يعرف شخص ذلك الأمير، نجد بشاراً يوجه سهامه الساخرة، ليقتلع خصلة اتصف بها المهجو، إذ قال[4]:

قُلْ للأميرِ إذا نَزَلْتَ بهِ ... إن المَبَاخِلَ ذَمُّها عجِلُ

بئسَ المروءةُ من ذوي حسبٍ ... جَاءَتْ قرابتُهُمْ وقد ثَمِلوا

شَبَعُ الأميرِ وجوعُ صاحبِهِ ... عارُ الحياةِ فاطعِموا وكُلُوا

والصورة الساخرة للأمير بنيت على عنصري التعريض والمفارقة، فأمّا التعريض ففي قوله (إنّ المباخلَ ذمُّها عجِلُ)؛ إذ أنّ فيها تحذيراً له على اتصافه بتلك

---

(1) الديوان 47/4.

(2) السوس: مدينة من مدن خوزستان بجوار الأهواز، واسمها بالفارسية (الشوش) فتحت في خلافة عمر بن الخطاب (رضي الله عنه). ينظر: معجم البلدان 280/3.

(3) الديوان 47/4.

(4) المصدر نفسه 176/4

الصفة، ولا شك أنّ في التعريض وقعاً في نفس المتلقي أشد من الإفصاح[1]، فهو يعمل، أي التعريض، معول هدمٍ في نفس المخاطب، والنتيجة تكون إحدى حالتين، إما أن يقلع عما يتصف به وهو المرجو، أو أن يفتضح أمره بين الناس.

ولكي يعمق معنى التعريض وأثره في النفس أتى بصورتين متناقضتين، وحالتين متضادتين (شبع الأمير) و (جوع صاحبه) وهذا التناقض الناتج عن معنى المفارقة "يلعب دور المنبه الأسلوبي"[2] وقد تؤدي هذه المفارقة في الأبيات دور المُطهّر لخصال النفس الإنسانية من كل خصلة رذيلة، وهي هنا (الحرص والبخل)، أو تبرز صفات سيئة في نفس المسخور منه، فيحذر الناس منه.

وهكذا بدا بشار في سخرياته من عدد من رجال الدولة جريئاً غير مبالٍ بعواقب الأمور، حتى لو كان المسخور منه الخليفة العباسي نفسه المنصور أو المهدي فما بالك بمن هو أدنى من الخليفة، من الوزراء والولاة؟!

السخرية من العرب:

يمثل العصر العباسي عصر انفتاح على الأمم الأخرى، والثقافات الوافدة إلى المجتمع العربي الإسلامي، ولاسيما الفرس، الذين أزال الإسلام دولتهم، واجتثها اجتثاثاً، ومنهم من دخل في الإسلام عنوةً فآمن بلسانه، وبقي قلبه ملفوفاً بعقائد الفرس وحبّهم.

ونتيجة لفتوحات العرب المسلمين ظهر ما عرف فيما بعد بـ(طبقة الموالي)، وقد "تكونت طبقة الموالي هذه شيئاً فشيئاً منذ صدر الإسلام، وفي خلال حكم بني أمية من أولئك الذين كانوا يؤخذون أسرى في خلال الفتوح، وكانوا بمثابة أرقاء، وكان الولاة يبعثون منهم المئات بل الآلاف إلى بلاط الخليفة هدية أو بدلاً من الخراج أو نحوه، والخليفة يفرق ذلك في أهل بطانته أو قواده، وهؤلاء يفرقونه فيمن حولهم، أو يبيعونه، فينتقل إلى الناس على اختلاف طبقاتهم، فمن أنجب من أولئك الأرقاء أو

---

(1) ينظر دلائل الإعجاز 108

(2) معايير تحليل الأسلوب ميكائيل ريفاتير 56

أعتق لسبب من الأسباب صار مولى"[1] وصار الجيل المولود ينسب إلى أسياده من العرب، ولم يكن لهؤلاء الموالي في العصر الأموي دور يذكر؛ إذ أن الأمويين – كما هو معروف – قربوا كل ما هو عربي صميم[2]، وظل الموالي مغمورين إلى أن بدأ القرن الثاني للهجرة، وأخذت السياسة تتجه إليهم[3]، فقد أبعدوا حينذاك عن إدارة شؤون الدولة الإسلامية الأموية؛ إذ اعتمد الأمويون على العنصر العربي.

وكان قسم من الموالي يرى غضاضة في حكم العرب لهم، وفي خضوعهم للعرب، "فراحوا يتعصبون لأصولهم، ويفتخرون بمجدهم، ويذكرون أنهم أصحاب حضارة وملك، وأنهم سبقوا العرب في هذه الميادين"[4]، وعندما تبدل الحال في العصر العباسي أخذ الموالي يشعرون بالزهو، لكونهم ممن أسهم في سيطرة العباسيين على الخلافة "مما أحيا في نفوسهم الشعور القومي، وذكرهم بما كان لهم من مجد بائدٍ، وعزٍ قديم، فقامت الشعوبية تنفس عن غيضها المكظوم، طوال عهد الأمويين"[5]، بل إن شعراء الموالي لم يكتفوا بالتغني بدورهم في قيام الدولة العباسية ومساندتها، بل تجاوزوا هذا إلى التغني بأصولهم الفارسية، وبحضارتهم القديمة[6]. وقد روى صاحب الأغاني عن بشار أنه قال: "لما دخلتُ على المهدي قال لي: فيمن تعتدّ يا بشار؟ فقلت: أما اللسان والزي فعربيان، وأما الأصل فعجمي، كما قلت في شعري يا أمير المؤمنين:

ونُبِّئْتُ قوماً بهم جِنَّةٌ   يقولونَ مَنْ ذا وكنتُ العَلَمْ

---

(1) في الأدب العباسي الرؤية والفن عز الدين إسماعيل 71.

(2) ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر 94 . 95 ، والزندقة والشعوبية في العصر العباسي الأول حسين عطوان 155.

(3) ينظر: بشار بن برد 6.

(4) ضحى الإسلام أحمد أمين 29/1

(5) الحياة الأدبية في العصر العباسي 32.

(6) ينظر: في الأدب العباسي الرؤية والفن 89.

ألا أيُّهـــا الـــسائليُّ جاهـــداً ليعرفنـــي أنـــا أنـــف الكـــرمْ
نَمَـتْ فـي الكـرام بنـي عـامرٍ فروعـي وأصـلي قـريش العجـمْ
فـإنّي لأُغنِـي مقـامَ الفتـى وأُصـبي الفتـاة فمـا تعتـصمْ

... ثم قال لي المهدي: فمن أي العجم أصلك؟ فقلت: من أكثرها في الفرسان، وأشدها على الأقران، أهل طخارستان، فقال بعض القوم: أولئك الصُّغدُ، فقلت: لا، الصُّغد تجار، فلم يردد ذلك المهدي "[1] وحاول بعض الدارسين إبعاد تهمة الشعوبية عن بشار وتلمس العذر له[2]، إلا أننا نرى أن بشاراً – كغيره من شعراء الموالي بل معظمهم – قد انطوت سريرته على كراهية العرب، بدليل الأشعار التي وصلت إلينا في ديوانه التي تحط من شأن العرب، فضلاً عن قول الأصفهاني في وصفه لبشار: " كان بشار كثير التلون في ولائه شديد الشغب والتعصب للعجم"[3]، وهكذا كان بشار، وقد مرت بنا قصائده التي تشهد على تلونه بألوان العصر السياسي. فمن قصائده الساخرة من العرب، قوله[4]:

سَـأُخبرُ فـاخِرَ الأعْـرَاب عَنِّـي وعَنْـهُ حِيـنَ بَـارَزَ للفَخَـارِ
أنـا ابـنُ الأكـرمين أبـاً وأُمـاً تَنَـازَعَني المَـرَازِبُ مـن طُخَـارِ
نُغـاذى الـدَّرْمَكَ المَنْفُـوطَ عـزاً ونَـشْربُ فـي اللُّجيْنِ وفـي النُّظـار
ونركـبُ فـي الفريـدِ إلـى النَّـدامَى وفـي الـدِّيباجِ للحـربِ الحِبَـارِ

---

(1) الأغاني 129/3 . 130.
(2) ينظر: الصورة في شعر بشار 25.
(3) الأغاني 131/3، وينظر: شعراء الدولتين الأموية والعباسية 230.
(4) الديوان 208/3 . 211.

أُسِــرتُ وكــم تقــدَّمَ مــن أســير ... يُـــزيّنُ وجْهَـــهُ عَقْـــدَ الإ ســـارِ

كَكَعْــبٍ أو كَبِــسْطامِ بــن قَــيْسٍ ... أصــــيبَا ثـــم مادُنِـــسا بعــــار

فكيــفَ يَنَــالني مـــا لَــمْ يَــنَلْهُم ... أعِــدْ نظــراً فــإنَّ الحــقَّ عَـــارِ

إذا انْقَلَــبَ الزَّمَـــانُ عـــلا بعَبْــدٍ ... وســـــفَّلَ بالبطــــاريقِ الكِبَـــارِ

مَلَكْنـــــاكُم فغطَّيْنــــــا علـــــيْكُم ... ولــــم تَنْــــصِبْكُمْ غَرَضــــاً لـــزارِ

أحــينَ لبِــسْتَ بعــد العُــرْى خَــزًّا ... ونادمـــتَ الكـــرامَ علـــى العقـــارِ

ونلْـــتَ مـــن الـــشَّبارِقِ والقَلايـــا ... وأعطيْـــتَ البنفــسجَ فـــي الخُمَـــارِ

تُفَـــاخِرُ يـــابنَ راعيـــــةٍ وراعٍ ... بنـــي الأحْـــرارِ حَــسْبُكَ مــن خَــسَارِ

لعَمْـــر أبـــي لَقَــدْ بــدِّلْتَ عيــشاً ... بعَيْـــشِكَ والأمــــور إلـــى مجَـــارِ

وكُنْــتُ إذا ظَمِئْـــتَ إلـــى قَـــراح ... شَــرِكْتَ الكلــبَ فـــي ذاك الإطـــار

يريـــع بخَطْـــه كِـــسَرَ المـــوالي ... وتَــــزْقُصُ للعــــصير وللــــسمّارِ

وتَقْــضَمُ هامــةَ الجُعَــلِ المــصلى ... ولا تُغْنَــــــى بــــــدُرَّاج الــــــديارِ

وَتُــــدْلِجُ للقنافــــذِ تَــــدَّرِيها ... ويُنْــسيكَ المكـــارمَ صَـــيْدُ فـــارِ

وتَغْــبِطُ شـــاوِى الحرْبَـــاء حتـــى ... تَـــروحَ إليـــه مـــن حـــبِّ القُتـــارِ

وترتَعِـــدُ النَقَـــادَ أو البَكَاعـــا ... مُــــسارَقَةً وتَرْضــــى بالـــصَّغارِ

وتَغْــدو فـــي الكـــرَاء لنيْـــلِ زادٍ ... ولـــيس بـــسيِّد القـــوم المُكَـــاري

وفخــرُكَ بـــين يَرْبـــوع وضَـــبٍّ ... علـــى مِثْلـــي مـــن الحَـــدَث الكبـــارِ

مَقَامُـــكَ بيْنَنَـــا دنَـــسٌ علينـــا   فليْتَسَـكَ غائـــبٌ فـــي حَـــرِّ نـــارِ

ومما يلحظ في هذه القصيدة أنها بنيت على الأسلوب التقريري المباشر ذي الطابع الخطابي الهجومي، على الرغم من امتلائها بالصور البيانية:

إذا انقلـــب الزمـــانُ عـــلا بعَبْـــدٍ   وســـــفَّلَ بالبطـــــاريقِ الكبـــــارِ

وهي من المجاز العقلي؛ لأن الشاعر أسند التغير إلى الزمان، وهذا نوع من التصوير الذي رسم فيه ما آل بالفرس قومه.

وعمد الشاعر في سخريته من الأعرابي. وفي حقيقتها من العرب. إلى الموازنة بين أنماط العيش البدوي وعادات أهل البادية من جهة، وأنماط العيش لدى الفرس في حواضرهم من جهة مقابلة، وقد يقال إنها موجهة نحو الأعراب في بواديهم، وهنالك فرق بين العرب والأعراب؟ وليس الأمر كذلك، فهو وان كان وجهها نحو الأعراب، إلا أنه قصد العرب، كما سيأتي في قصيدة أخرى. وتركزت معاني السخرية على أنماط الحياة البدوية التي تجاوزها العرب والأعراب عندما أصبحوا مسلمين، وبنوا دولة إسلامية، في مقابل الفخر بأصله الفارسي وعاداته الفارسية. إنه كعادة غيره من شعراء الموالي " لا يكتمون تعصبهم لقومهم، وتهكمهم بكل ما هو عربي حتى غلب عليهم الاستهتار"[1] ونلحظ تعريضه بالعرب في قوله:

إذا انقلـــب الزمـــانُ عـــلا بعَبْـــدٍ   وســـــفَّلَ بالبطـــــاريقِ الكبـــــارِ

ملكنـــــاكم فغطَّيْنـــــا علـــــيْكُم   ولـــــم تَنْـــــصِبْكُمْ غَرَضـــــاً لـــــزارِ

فعلى الرغم من تحولهم إلى سادة ملكوا الدنيا بالإسلام فإنهم يبقون عبيداً، والفرس وإنْ زالت دولتهم فهم البطاريق (السادة)، وهذا من تقلبات الزمان وغدره ولو أمعنّا النظر في معاني السخرية التي وظفها الشاعر لوجدناه يذكر الأعرابي بأنماط

(1) الهجاء والهجاؤون في صدر الإسلام محمد محمد حسين 252.

حياته التي تركها وهي (رعي الغنم) ومصاحبته الكلاب، بل الشرب من الإناء الذي تلغ فيه كلابهم، وأكل (الجُعل) فضلاً عن عدم صيد الطيور أو الحمائم، بل صيد القنافذ والفئران، واشتهاء أكل (الحرباء) وكأنها كانت عزيزة ونادرة، واستعمال الجمل عن طرائق كرائه لكسب الزاد والرزق، وأخيراً عيشه بين اليربوع والضب، وهما من رموز حياة البدوي.

والقصيدة على العموم – وإن كانت موجهة للسخرية من الأعراب – فهي تموج بنفس الشعوبية، والاعتداد بالعنصر الفارسي الذي صوره بصور الأحرار والمتحضرين، مقابل الحط من شأن العرب والتقليل من دورهم، وليس هذا عجيباً أنْ "يتغير على العرب، وكأنما يشعر أن الحياة أتته، وأنها استقامت على هواه،... ويفخر بقومه عنيفاً، ويحاول الغض من العرب بكل ما وسعه"[1]، وهي خالية – كما قلنا – من الفنون المجازية ما عدا المجاز العقلي ولغتها سهلة أقرب إلى لغة النثر، ولعل ذلك كان مقصوداً، لتكون أسهل انتشار بين الناس وليفهمها عامة الناس وسوقتهم، وهذا أدعى إلى تعميق معنى الإيذاء والحط من العرب وهذه السمة تنطبق على نحو أوضح في قصيدته التي فاخر فيها العرب، وسخر من ماضيهم؛ إذ قال[2]:

هَلْ مِنْ رسُولٍ مُخْبِرٍ عنِّي جميعَ العَرَبِ

مَنْ كانَ حياً منهمُ ومن ثَوى في التُّرُبِ

نلحظ في هذا المطلع صراحته غير الطبيعية؛ إذ إنه فاخر العرب جميعهم، حيهم وميتهم، وإنْ دلّ ذلك على شيء فإنما يدل على أنَّ بشاراً "كان شعوبياً حاقداً كارهاً للعرب كرهاً شديداً، معتداً بالفرس وحضارتهم اعتداداً بعيداً"[3]، وليس هذا تجنياً

(1) الفن ومذاهبه في الشعر 97 . 98.

(2) الديوان 389/1 . 390.

(3) شعراء الدولتين الاموية والعباسية 230.

على بشار، أو إسقاطاً على القصيدة، بقدر ما هو استنتاج يخرج به قارىء شعره، ولاسيما الأبيات التي افتخر فيها بجده كسرى وخاله قيصر، الملوك المتوجين الذين كانوا يتحلون بالجواهر، ويلبسون الفراء الثمينة، فضلاً عما كانوا يضربونه حولهم من الحجّاب وسعي الوصفاء بين أيديهم بصحاف الذهب، وآنيته، كما افتخر بأن الدولة العباسية قامت على حرابهم وفي مقابل تلك المظاهر كلها من الفخر، نجد سخرية تفوح منها رائحة الشعوبية في مثل قوله واصفاً جدّه الذي ذكره:

لَـــمْ يُـــسْقَ أقطـــابَ سِـــقى ... يـــــشْرَبُها فـــــي العُلَـــــبِ
ولا حـــــدا قـــــطٌّ أَبـــــي ... خَلْـــــفَ بعيـــــرٍ جَـــرِب
ولا أتـــــــــى حنْظلـــــــــةً ... يثقبهـــــا مـــــن سَـــغَبِ
ولا أتـــــى عُـــــرْ فُطَـــــةً ... يخبِطُهــــــا بالخـــــــشِبِ
ولا شـــــــــــوينا ورلاً ... مُنَضْنِـــــــضاً بالـــــــذَّنبِ
ولا تقـــــــــــصَّعْتُ ولا ... أكْلـــــتُ ضـــــبٌّ الجِـــزَبِ
ولا اصْـــــطَلى قـــــطٌّ أبـــــي ... مُفحِّجـــــــــاً للَّهـــــــــبِ
ولـــــم بأيـــــد نـــــسيا ... ولا هـــــوى للنُّصُـــــب
كـــــلاً ولا كـــــان أبـــــي ... يركـــــب شـــــزجي قَتَـــــب

فهو يعدد ساخراً مجموعة من مظاهر الحياة البدوية وطرائق عيش أهلها العرب، منها أوعيتهم التي كانوا يخزنون فيها مياههم التي يشربونها والتي كانت تصنع من الجلود، وحداء الإبل في الحل والترحال، وثمار الحنظلة الشجرة الصحراوية التي كان العرب يعتمدون عليها في أيام المجاعة، ونبات (العرفط) الذي كان يقتات عليه العربي وحيواناته، فضلاً عن شواء (الورل) وهو حيوان صحرواي يشبه (الضب) وأكل

القصعة ولحوم الضب، والركوب على السروج الخشنة متخذاً منها مضموناً لأشعاره الساخرة من العرب[1].

ولغة هذه القصيدة - كسابقتها - بل أكثر منها إيغالاً في اعتماد الأسلوب التقريري المباشر في بنائها، وارتكازها على أسلوب النفي المتكرر في كل بيت من الأبيات التي افتخر فيها بقومه، ولغتها أقرب إلى لغة النثر. وهذه السمة - كما ذكرنا من قبل - غالبة على هذا النوع من قصائده ليجعلها أسهل انتشاراً وحفظاً بين اكبر عدد ممكن من أفراد المجتمع فضلا عن أن النزول إلى هذا المستوى من الخطاب يحمل في طياته احتقاراً وتهويناً من شأن المخاطب، ومن البديهي أن المتكلم يتأنق في اختيار ألفاظه وعباراته وينمقها تبعاً لشخصية المخاطب ومدى احترامه له أو خوفه منه فيخاطب السلاطين وعِليّة القوم بلغة تختلف عن اللغة التي يخاطب بها غيرهم... وهكذا فعل بشار لإثبات صفات أراد لصقها بالعرب.

وثمة قصيدة ساخرة أخرى تحمل معاني شبيهة بالمعاني السابقة، قال فيها[2]:

تقولُ ابنَتي إذ فاخَرتْها غريبةٌ	مُؤزَّرةٌ بالوَبْرِ في شَوْذَرٍ قَدَدْ
لها والدٌ راعٍ إذا رَاحَ عِندَها	بأشْويَةٍ من قلبِ ضَبٍّ ومن كَبِدْ
أبي تَجْلُ أمْلاكٍ وزَوْرُ خَليفةٍ	يلينُ له بابُ الهمامِ إذا وفَدْ
طلوبٌ لأ يْسارِ المُلُوك إذا غَدا	وأكرمُ أيسارِ الملُوكِ من الصَّفَدْ
وأنتِ لقاةٌ بين خَلْفٍ وأكْلُبٍ	متاعٌ لمن جازَ السَّبيلَ ومَنْ قَصَدْ
وإنَّكَ من قومٍ عليهم غَضاضَةٌ	تَرَى غِيَراً بالنَّفس من عَيْشها النكِدْ
معاوِدَةٌ حَمْلَ الهشيم بكفِّها	على كاهلٍ قدْ كَادَ يَأوَدُ أوأوِدْ

(1) ينظر: الصورة في شعر بشار 27.

(2) الديوان 140/3 . 141.

والمتأمل في هذه اللوحة الساخرة يجدها قامت على جزأين: الأول الفخر بذات الشاعر وأصله الفارسي ومكانته عند الملوك، وأما الثاني فهو الجانب الساخر الذي يقوم على المعاني التي وصف بها المرأة العربية من حيث أنها ترتدي أزاراً من الوبر وتسكن الخيمة مع الكلاب في الصحراء، فضلاً عن حملها - كل يوم - الحطب لتستخدمه في الطبخ والتسخين، حتى ترك أثراً على عاتقها وأما أبوها فهو راع يأكل لحم الضب.

ولو تفحصنا لغة القصيدة لوجدناها لغة اعتمدت الأسلوب التقريري المباشر وأنها -كسابقتيها- أقرب إلى لغة النثر، فضلا عن اعتمادها أسلوب تقديم الخبر على المبتدأ كما في قوله(لها والدّ راع) وهذا التقديم غرضه العناية والاختصاص فضلاً عن التأكيد. ثم إنه استخدم أسلوب الخطاب المباشر عبر توظيف الضمائر (أنتِ، أنك) ساعياً إلى إكسابها طابعاً ذا منحى تهجمي، اعتمد الانتقاص من المرأة العربية من خلال تذكيرها بأساليب العيش البدوية، ويتضح - من خلال هذه المقطوعة وغيرها عند بشار - أن السخرية من العرب عند الشعراء الشعوبيين كانت تقوم على أساس "الحط من شأن العرب في جاهليتهم، بما كانوا فيه من البداوة، والفظاظة، ولبعدهم عن أسباب المدينة والحضارة"[1]، ولا شك في أنهم قصدوا التركيز على جانب واحد من حياة العرب، وهو جانب البداوة مبالغين في وصف خشونة الحياة فيه، ومنتقصين من أساليب عيش البادية وإلاّ فإن للعرب في باديتهم قيما ومثلاً قلما نجدها عند غيرهم. أما الجانب المتحضر من حياة العرب فقد تغافلوا عنه وحاولوا طمسه، ولهذا كانت قصائد بشار - بوصفه أنموذجاً شعوبياً - في السخرية من العرب تفتقر إلى الصدق الفني الواقعي، فهي لم تكن تعبر عن الواقع، وإنما كانت دلائل متجسدة تنبيء عن حقد دفين على العرب، ولعل الالتزام الوحيد في حياته كان تمسكه بالشعوبية التي دفعته لى السخرية والانتقاص من مواليه وأسياده العرب.

---

(1) الفن ومذهبه في الشعر العربي 96.

المصادر والمراجع

- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، علق حواشيه الأستاذ أحمد مصطفى المراغي، الطبعة الأولى، مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1367 هـ- 1948م.
- الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، الدكتور عز الدين إسماعيل، الطبعة الثالثة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986.
- الأعلام، خير الدين الزركلي، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، الطبعة الرابعة، دار العلم للملايين، بيروت، 1979م.
- الأغاني، أبو الفرج الاصفهاني، شرحه وكتب هوامشه الأستاذ سمير حير، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1407 هـ- 1986م.
- البلاغة العربية قراءة أخرى، الدكتور محمد عبد المطلب، الطبعة الأولى، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، 1997م.
- الجامع الصحيح وهو سنن الترمذي، للإمام أبي عيسى محمد بن عيسى الترمذي، الطبعة الأولى، دار الوراق ودار ابن حزم، بيروت لبنان، 2002م.
- الحياة الأدبية في العصر العباسي، الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، الطبعة الأولى، دار العهد الجديد، القاهرة، 1954م.
- الزندقة والشعوبية في العصر العباسي الأول، الدكتور حسين عطوان، د.ط، دار الجيل بيروت، د.ت.
- السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، الدكتور نعمان محمد أمين طه، الطبعة الأولى، دار التوفيقية للطباعة، القاهرة، 1978م.
- الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، الطبعة الأولى، القاهرة، 1958م.
- الصورة في شعر بشار بن برد، الدكتور عبد الفتاح صالح نافع، الطبعة الأولى، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983.

- الضحك، هنري برجسون، ترجمة سامي الدروبي والدكتور عبد الله الدايم، الطبعة الأولى، دار اليقظة العربية، دمشق، 1964م.
- الفكاهة في الأدب أصولها وأنواعها، أحمد محمد الحوفي، د.ط، مكتبة النهضة مصر، القاهرة، د.ت.
- الفن ومذاهبه في الشعر، الدكتور شوقي ضيف، الطبعة السابعة، دار المعارف مصر، 1969م.
- المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، محمد فؤاد عبد الباقي، الطبعة الأولى، دار المعرفة، بيروت، 2002م.
- الهجاء والهجاؤون في صدر الإسلام، الدكتور محمد محمد حسين، دار النهضة العربية، بيروت، 1969م.
- بشار بن برد دراسة وشعر، الدكتور محمد الصادق عفيفي، د.ط، دار الرائد العربي، بيروت، 1983.
- بشار بن برد، الدكتور طه الحاجري، دار المعارف، القاهرة، 1963م.
- بشار بن برد، دراسة في النظرية والتطبيق، الدكتور سيد حنفي حسنين، د.ط، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978م.
- حديث الأربعاء، الدكتور طه حسين، دار المعارف بمصر، 1954.
- دراسات في الأدب العربي، كاظم حطيط، الطبعة الأولى، دار الكتاب اللبناني ودار الكتاب المصري، 1977م.
- دلائل الإعجاز، الإمام عبد القاهر الجرجاني، الطبعة الثانية، مكتبة سعد الدين، دمشق، 1407هـ-1987م.
- ديوان الحطيئة، من رواية ابن حبيب عز ابن الأعرابي وأبي عمرو الشيباني، شرح أبي سعيد السكري، دار صادر، بيروت، 1387هـ- 1967م.

- ديوان بشار بن برد، جمعه وشرحه وكمله وعلق عليه فضيلة العلامة سماحة الأستاذ الإمام الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، الشركة الوطنية التونسية، تونس، 1976م.
- ديوان عدي بن زيد العبادي، تحقيق محمد جبار المعيبد، سلسلة كتب التراث، دار الجمهورية للنشر، بغداد، 1965.
- شخصية بشار، الدكتور محمد النويهي، الطبعة الثانية، دار الفكر، بيروت، 1971م.
- شعراء الدولتين الأموية والعباسية، الدكتور حسين عطوان، دار الجيل، بيروت، 1981م.
- ضحى الإسلام، أحمد أمين، الطبعة السابعة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1964م.
- في الأدب العباسي الرؤية والفن، الدكتور عز الدين إسماعيل، د.ط، دار النهضة العربية، بيروت، 1975م.
- لسان العرب المحيط، ابن منظور، إعداد وتصنيف يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، د.ت.
- معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفاتير، ترجمة الدكتور حميد الحمداني، الطبعة الأولى، دار النجاح الجديدة، بيروت، 1992م.
- معجم البلدان، للشيخ الإمام شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي، د.ط، دار صادر، بيروت، 1374هـ- 1955م.
- معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مجدي وهبة كامل المهندس، الطبعة الثانية، مكتبة لبنان، بيروت، 1984م.

الدوريات:

- السخرية في الأدب، صادق إبراهيمي كاوري، مجلة المعرفة السورية، دمشق، العدد 489، 2004م.
- قراءة في بعض ملامح السخرية في شعر البردوني، حسن عبد الوارث، مجلة الثقافة اليمنية، صنعاء، العدد 24، 1996م.

الرسائل والأطروحات الجامعية:

- السخرية في شعر البردوني، عبد الرحمن محمد محمود حسين الجبوري، رسالة ماجستير، بإشراف الأستاذ الدكتور عمر محمد الطالب، جامعة الموصل، كلية التربية، 2000م.

المبحث الرابع

النزعة القصصية في مقامات الهمذاني
ـ في منظور الخطاب النقدي العربي ـ

أ.د. منتصر عبدالقادر الغضنفري   عادل عبد الكاظم جويد المياحي

توطئة

حاول عدد من الباحثين التقريب بين القصة والمقامة،على الرغم من أن فن القصة فن حديث، وهي فيما نظر لها بضاعة مستوردة دخلت إلى الأدب العربي، نتيجة للبعثات العلمية والترجمة.

وقد حاول عدد من الباحثين إيجاد أصول لفن القصة في أدبنا العربي القديم فتوصلت مجموعة منهم إلى أن فن المقامة قد اشترك في عدد من خصائصه مع الفن القصصي، فمارون عبود الذي نادى بأن المقامة قصة، لم يعمم جزمه هذا على المقامات كلها، فقال "لكن ليست كل مقامات البديع قصصاً فقسم منها لا شيء، والقسم الأخر شيء عظيم"[1]، ونحن نرى أن هذا القسم لاشيء من حيث عدم اشتماله على نزعةٍ قصصية لكن فيه فوائد لغوية واجتماعية وغيرها.

ويذهب إلى هذا الرأي الدكتور مصطفى الشكعة، الذي يعد الهمذاني الرائد الأول للقصة العربية، فيقول "ليست معالم القصة واضحة في كل مقامات بديع الزمان، بل هي تنعدم تماماً في كثير منها، ويتقلص ظلها في عدد كبير آخر، ولكنها واضحة ناجحة كاملة الأركان في البعض الأخر"[2]. وهذا "البعض" هو الذي عول عليه الشكعة في ريادة القصة لدى الهمذاني.

ويقف عبد الملك مرتاض الذي ذهب إلى أن المقامة قصة، ليلغي تطبيق أحكام القصة على المقامة، فيقول "ونحن حيث نلتمس من مثل الهمذاني أن يكتب لنا أقاصيص على نحو ما نقرأ اليوم، أو على غرار ما توصلت إليه القصة اليوم، لا نكون واقعيين"[3]. ولا نعرف ماذا نطبق عليها من أحكام، فأحكام القصة هي أحكام القصة، ويتضح لنا من ذلك أن المقامات تبتعد في كثير منها عن فن القصة،

---

(1) بديع الزمان الهمذاني 37.

(2) بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية 289–290.

(3) القصة في الأدب العربي القديم 188.

باعتراف الباحثين أنفسهم، وان وجدنا قاسماً مشتركاً بين الفنين في عدد منها.

علنا لا نعدم آراء ذكرها الباحثون في اقتراب المقامة من القصة في عدد من عناصرها كوجود البطل والراوي والعقدة وغيرها مما سنتعرض له في مبحثنا هذا.

<u>أ. الشخصيات:</u>

1- البطل:

من المعروف في العمل القصصي أن ينال شخص أو أكثر اهتمام المبدع، وقد "كان من المألوف في القصة أن يقوم شخص من أشخاصها بدور البطولة في أحداثها، وينال تصويره من الكاتب العناية الكبرى، ويكون محور القصة، والرابطة بين مختلف أشخاصها الآخرين، وقد يكون مع ذلك معبراً عن سلوك كثير من أهل طبقته الاجتماعية"[1].

وبطل مقامات بديع الزمان الهمذاني، هو أبو الفتح الاسكندري، هذه الشخصية التي نراها تتقلب في أكثر المقامات الهمذانية. ويعرفه الدكتور يوسف نور عوض بقوله، هو "عبقري مكدٍ يتخذ من الحيلة والمراوغة وسيلة لعيشه. وهو يظهر في القصة المقامية بعد ديباجة يقوم بها عيسى بن هشام لموضوع مقامته"[2]. ويأتي ظهوره أحياناً في البداية مع ابن هشام كما في المقامة الموصلية. فكأنما هما شخص واحد حتى لا يحتاج أبن هشام إلى تلك الديباجة لتقديم أبي الفتح الاسكندري.

ولقد أفاض الباحثون في تحديد ملامح شخصية الاسكندري، فالدكتور زكي مبارك يرى أن هناك مقامات يمارس فيها أبو الفتح الاسكندري الاحتيال على الناس "ففي المقامة الاصفهانية يحتال أبو الفتح فيحتجز المصلين في المسجد ولا يزال بهم حتى يملأ جيبه"[3]؛ فقد أدعى في هذه المقامة أنه رأى النبي (صلى الله عليه وسلم)

---

(1) النقد الأدبي الحديث د. محمد غنيمي هلال 362.

(2) فن المقامات بين المشرق والمغرب 111.

(3) النثر الفني في القرن الرابع 431/2.

في المنام، يقول وقد " علمني دعاءً أوصاني أن اعلّم ذلك أمته، فكتبته على هذه الأوراق بخلوق وسك، وزعفران ومسكٍّ، فمن استوهبه مني وهبته، ومن ردّ عليّ ثمن القرطاس أخذته. قال عيسى بن هشام: فلقد انثالت عليه الدراهم حتى حيرته، وخرجت فتبعته .... ونظرت فإذا هو أبو الفتح الاسكندري، فقلت: كيف اهتديت إلى هذه الحيلة؟ فتبسم وأنشأ يقول:(1)

الناس حمر فجّوز وابرز عليهم وبرز

حتى إذا نلت منهم ما تشتهيه ففرز

فقد كشف الاسكندري في هذين البيتين فلسفته القائمة على الاحتيال على الناس المغفلين، كما فعل هو، حتى ليقول أنيس المقدسي بشان ذلك، أن "بطلها رجل أحكم التحيل وقصر همه على تحصيل الطفيف من الرزق. ويوصف عادة بالدهاء والتكدية"(2).

أما البستاني فيقول في الاسكندري وتغير صفاته فـ "تراه مرة شيخاً جليلاً وقف في الناس واعظاً ينصح ويحذر، ومرة قراداً يسّلي الناس، وأخرى مشعوذاً يدعي صنع المعجزات خديعة للقوم الساذجين فيدر عليه الرزق، وينتفع بشعوذته وخداعه، فهو اشحذ الناس، وأبرعهم تسآلاً"(3).

فالبستاني، لم يستجل جميع صفات أبي الفتح الاسكندري. وقد استدرك عليه الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي عدداً من صفات الاسكندري وهو يبدي إعجابه به، حتى قال فيه هو "شخصية رائعة حقاً، فهو بطل الموقف كله في المقامة، وهو – كما يصوره الهمذاني – عالم وأديب وشاعر، وهو ناقد بليغ، ومغامر محتال ماهر، مشرد

---

(1) المقامات 64-65.

(2) تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي 362.

(3) أدباء العرب في الأعصر العباسية 391.

في الأفاق، تقسو عليه ظروف الحياة فلا يجد أمامه إلا الكدية والاحتيال بكل أسلوب من أجل المال والطعام. وهو إلى ذلك كله مجرب حكيم خبير بالأيام وصروفها، عركها وعركته، يجوب الآفاق ويخطب في الأندية، ويهز الناس بفصاحته وبلاغته"[1]؛ فصفات الوعظ والبلاغة. والنقد، لها حدود في المقامات الهمذانية في حين تغلب صفة الكدية والشحاذة والاحتيال على أغلب المقامات.

ان بديع الزمان الهمذاني "يصور لنا أبا الفتح مكتدياً له ماضٍ في دنيا المغامرات والأخطار، يعرف البلاد والحصون، وطاف بالجبال والحزون، وراض البحار والعيون"[2]؛ فهو موجود في كل مدينة شمالاً وجنوباً، غرباً وشرقاً، ليس هنالك حدود تحد من حركته وتنقله، يظهر كل يوم بزّي جديد، ملتمساً أشكالاً جديداً من الحيلة، بل انه يعمل أحياناً على "اصطحاب أطفاله على أعين الناس. وذلك احكم للحيلة وادعى إلى الشفقة وتحريك النفوس فيتأثر النظر والعاطفة. والخيال في آن واحد"[3].

ونجد هذه الصورة مثلاً في المقامة البخارية، التي فيها استدرار للدموع والجيوب، فقد جاء بطفلٍ عريان يستجدي به، ومما جاء فيها يخاطب الناس " وهلم جرّا إلى ما تشاهدون من حالي وزييّ، فها نحن نرضع من الدهر ثدي عقيمٍ، ونركب من الفقر ظهر بهيمٍ، فلا نرنو إلا بعين اليتم، ولا نمدّ إلا يد العديم، فهل من كريم يجلو غياهب هذه البؤوس، ويفل شبا هذه النحوس"[4].فالاسكندري يطرق الأبواب كلها غير متعذر عليه أي مسلك إذا ما أراد الحصول إلى شيء يبتغيه.

لكن هناك سبباً جعل بديع الزمان الهمذاني، يظهره بهذه الصورة البائسة التي

---

(1) الأداب العربية في العصر العباسي الثاني د. محمد عبد المنعم خفاجي 97.

(2) بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية 238.

(3) بديعات الزمان 106.

(4) المقامات 96.

تصور فقره ومكره في الوقت ذاته، وضحه محمود غناوي الزهيري بقوله "إنما كان يصدر في هذا التصرف و هذا السلوك عن عوامل قسرية قاسية تضطره إلى أن يسير في هذه السبيل أو تلك اضطرارا دون أن يكون له في ذلك أرداه أو اختيار ... ذلك لأن هذا الزمان الغشوم العاتي لا ينفك يحارب أهل العلم والأدب والفضل دون هوادة أو لين"[1]. ملقياً – الزهيري – اللوم على الزمان وليس على الهمذاني، الذي اظهر لنا بطله متسولاً متشبثاً بكل وسيلة لجمع المال، الذي عزّ وجوده على الضعفاء، في حين يتلذذ به الأثرياء فـ "في المجتمعات التي يكون فيها التناقض الطبقي حادًا والفوارق الاجتماعية واضحة كمجتمع القرن الرابع الذي كان يتسلط عليه حكام دخلاء لا يقوم حكمهم على أساس من العدل الاجتماعي، فأدى جشعهم وكثرة مصادراتهم لأموال الناس وشدة وطاتهم عليهم إلى انتشار الفاقة وظهور الطبقة الفقيرة المعدمة التي شملت عامة الناس"[2].

إن بديع الزمان الهمذاني جعل من بطله – إذ صوره على هذه الشاكلة – رمزاً للرجل العالم الذي تقسو عليه الأيام فيهوى إلى حرفة الكدية دون إرادة أو اختيار في ذلك[3]؛ فقد يطلب من الكاتب أن يأتي بشخصيات تتحرك، حركة حقيقية كحركة الأحياء الذين نراهم، أو ندرك وجودهم، وقد يأخذها من المحيط الذي يعيش فيه ومن حياته مباشرة[4]. فغدا من الطبيعي أن يتقمص أبو الفتح الاسكندري ادوار تلك الشخصيات التي راها الهمذاني في عصره فعمل على إخراجها بمظاهر شتى.

ويعلل الدكتور مصطفى الشكعة ضآلة حال أبي الفتح الاسكندري بان ذلك اثر من آثار انعكاس الحياة الصوفية في تلك الحقبة، فيظهر حقير المظهر مهين المنظر،

---

(1) الأدب في ظل بني بويه 35.

(2) الشكوى في شعر القرن الرابع جواد رشيد مجيد 70.

(3) ينظر: الأدب في ظل بني بويه 234.

(4) ينظر: فن القصة محمد يوسف نجم 90.

لكنه يحمل بين ثناياه أديباً حكيماً[1]. فان كانت الحياة الصوفية مدعاة للظهور دون المستوى اللائق أو عدم الاهتمام بالشكل والاكتفاء بالقليل من المال، فان بديع الزمان قد اظهر بطله متسولاً محتالاً ماكراً، أكثر من كونه متصوفاً، فضلاً عن ذلك انه جعله في المقامات المدحية يرد بلاطات الملوك والأمراء مادحاً أصحابها، من اجل كسب العطاء واسترفاد العون.

أما صورة أبي الفتح الإسكندرية الساخرة الفكهة، فيذهب الدكتور مصطفى الشكعة في تعليلها إلى "ان تكون شخصية جحا المرحة المضحكة قد أوحت إلى بديع الزمان خلق شخصية أبي الفتح بطل المقامات المغامر المضحك المثير"[2]. ولعل السبب في الفكاهة التي اتخذها الهمذاني سبيلاً لنقده الاجتماعي، هو "أن الرمز الحجوي، في نقده لجوانب الحياة الاجتماعية قد سلك مسلك الفكاهة"[3]. من ذلك مثلاً جاء في المقامة المضيرية من صورة لذلك التاجر الذي يسعى إلى جمع اكبر كم من المال على حساب الآخرين[4]. وما جاء في المقامة الحلوانية من صورة لحمامات تلك الحقبة وما يجري فيها، ذلك عندما تخاصم عاملا الحمام في أيهما أولى بغسل ابن هشام، واحتكما إلى صاحب الحمام " فقال الحمامي يا رجل لا تقل غير الصدق، ولا تشهد بغير الحق، وقل لي: هذا الرأس لا يهما، فقلت هذا رأسي ... فقال لي اسكت يا فضولي"[5].

وهناك من يربط بين حياة بديع الزمان الهمذاني وحياة بطله، حتى لكان بديع الزمان قد رسم صورة لنفسه عبر شخصية بطله أبي الفتح الاسكندري، فالدكتور عبد الرحمن ياغي يقول أن " الأسفار الطوال والمغامرات الواسعة.وطلب الجاه. والثراء

---

(1) ينظر: بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية 225-226.

(2) المصدر نفسه 225.

(3) جحا العربي محمد رجب النجار 159.

(4) ينظر: المقامات 121.

(5) المقامات 235.

ومحاولات التفوق على الاقران، تلك التي حفلت بها حياة الهمذاني لعلها هي التي جعلت من بطله جوالاً. يمضي في مغامرات واسعة واسطار بعيدة، ويتقلب من حال إلى حال"[1].

في حين يذهب الدكتور مازن المبارك إلى القول بان هذا التنوع في الظهور بمظاهر شتى، الذي قام به الاسكندري يجعلنا نرى ان المقامات كانت مسرحاً للتقليد، بما كان يلبسه أبو الفتح الاسكندري من شخصيات وما يقلده[2]. فمره يلبس ثوب الغريب الذي انقطع عن أهله، ومرة يظهر بصورة المجاهد الذي خرج للحرب، وأخرى يتقمص بها دور الواعظ المرشد الذي يذكر بالآخرة ويذم الدنيا. وأحياناً يتظاهر بالعمى متقناً له، جاعلاً منه مطية لتحقيق مآربه في الحصول على المال، وأحياناً هو ناقد أدبي قد خبرته الأيام، أو قراداً يرقص قرده خادعاً عقول الناس جاعلاً إياهم ينتظمون بشكل حلقات للاستمتاع والضحك.

ويرى عدد من الباحثين، أن أبا الفتح الاسكندري لم يكن هو البطل الغالب على جميع المقامات التي نشهد فيها حضوره بالاسم والصورة، على الرغم من ظهوره في أكثرها، وقد تبنى هذا الرأي بطرس البستاني[3]. وأيده الدكتور شوقي ضيف، بقوله "ان هناك مقامات لم يرد ذكره فيها مثل المقامة الغيلانية والبغدادية.وهناك مقامات لا يظهر فيها أبو الفتح إلا في آخرها كالمقامة الابليسية. ولكن الكثرة يتضح فيها منذ أول الأمر"[4].

ويذهب الدكتور مصطفى الشكعة في تعليل عدم ظهور أبي الفتح الاسكندري في جميع المقامات، إلى التقليل من شأنه. إذ يقول "لم يحرص بديع الزمان على أن

---

(1) راي في المقامات 67.

(2) ينظر: مجتمع الهمذاني من خلال مقاماته 114.

(3) ينظر: أدباء العرب في الأعصر العباسية 391.

(4) المقامة 23.

يظهر أبا الفتح في جميع المقامات، بل يقلل من شان مغامراته أحياناً، ويغفل ذكره أحياناً أخرى كما هو الحال في المقامة البغدادية والمقامة النهدية الغيلانية"[1]. لكن البطل أبا الفتح الاسكندري لم يظهر في مقامات أخرى فضلاً عن البغدادية والنهيدية والغيلانية. فهو لم يظهر كذلك في المقامة التميمية والمقامة المغزلية والمقامة البشرية والمقامة الصيمرية، بل ان ابن هشام نفسه هو الذي يتولى بطولة المقامة البغدادية وفي المقامة النهيدية يروي الهمذاني نادرة من نوادر العرب. في حين تحكي المقامة البشرية من حكايات العرب في البطولة.

أما المقامة المغزلية ففضلاً عن قصرها فقد قام ابن هشام فيها بحل لغز المشط والمغزل، ونجد في المقامة الغيلانية نزعة الأخبار ورواية ما يقع بين الأدباء من مساجلات. وتحدثنا المقامة الصيمرية عما وقع بين ابن هشام وصحبه الناكرين للجميل، ليحدثنا بديع الزمان في المقامة التميمية، يحدثنا عن أبي ندى التميمي، ولم يكن هناك ثمة مسوغ لظهور الاسكندري[2]، ومن ذلك يتضح أن موضوعات هذه المقامات هي التي فرضت على الهمذاني إغفال شخصية الاسكندري وعدم إظهارها وليس التقليل من شأنها.

وفضلاً عما كتبه الباحثون نجد هناك مقامات لم يظهر فيها الاسكندري وإنما تظهر صفاته، الاسكندري لم يظهر في المقامة الاهوازية والمقامة الرصافية والمقامة الحلوانية والمقامة الناجمية والمقامة الخلفية والمقامة الشعرية والمقامة الصفرية والمقامة المطلبية. لكننا لانعدم ظهور ملامحه في المقامات الناجمية والخلفية والشعرية والصفرية والمطلبية، لكن الهمذاني لم يصرح باسمه.

أما المقامة الرصافية فجاء فيها سرد لا وصاف لم تكن ثمة حاجة لظهور الاسكندري، وإنما تكفل ابن هشام سرد تلك الأصناف من النصوص.

---

(1) بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية 243-244.

(2) ينظر: فن المقامات بين المشرق والمغرب 115-116.

ونجد بشر بن عواته العبدي بطلاً للمقامة البشرية، فقد روى ابن هشام مغامراته وبطولته وشجاعته "وقد ابتكر بديع الزمان هذه الشخصية، شخصية بشر، وكان له فضل شهرتها حتى ظن الكثيرون ان بشراً هذا شخصية حقيقية لبراعة البديع في رسمها وإرسال الشعر رصيناً على لسانها، فادخلها دنيا الأدب من أوسع الأبواب"[1]. فكما ادخل بديع الزمان الهمذاني بطله أبا الفتح الاسكندري دنيا الأدب، كذلك نجده في المقامة البشرية يوكل مهمة البطولة إلى بشر بن عواته، يقول البديع هذه المقامة" حدثنا عيسى ابن هشام قال: كان بشر بن عوانه العبدي صعلوكاً. فاغار على ركب فيهم امرأةً جميلة، فتزوج بها، وقال: ما رأيت كاليوم، فقالت:

اعجب بشراً حور في عيني ... وساعد ابيض كاللجين
ودونه مسرح طرف العيني ... خمصانة ترفل في حجلين
احسن من يمشي على رجلين ... لوضم بشر بينها وبيني

قال بشر: ويحك من عنيت؟ فقالت: بنت عمك فاطمة، فقال: أهي من الحسن بحيث وصفت؟ قالت: وأزيد أكثر، فانشا يقول:

ويحك يا ذات الثنايا البيض ... ما خلتني منك بمستعيض"[2]

ثم يحدثنا ابن هشام عن بطولة بشر في ملاقاة الأسد، فيقول "ثم ان بشرا سلك ذلك الطريق، فما نصفه حتى لقي الأسد، وقمص مهره، فنزل وعقره، ثم اخترط سيفه إلى الأسد، واعترضه، وقطه، ثم كتب بدم الأسد على قميصه إلى ابنة عمه:

افاطم لوشهدت ببطن خبت ... وقد لاقى الهزبر أخاك بشراً"[3]

---

(1) بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية 257.
(2) المقامات 449-456.
(3) المصدر نفسه 461-462.

وهكذا جعل بديع الزمان من بشر شجاعاً بطلاً، أديباً، مغامراً، باذلاً نفسه في غمار الأخطار من اجل ابنة عمه، ولعل عدم ظهور أبي الفتح الاسكندري في هذه المقامة يعود إلى أن بديع الزمان – كما اتضح سابقاً– أراد أن يظهر من هذه المقامة رواية أدبية خبرية عن الشعراء وبطولاتهم. أما في المقامة الغيلانية فيذكر ذا الرمة والفرزدق، وعصمة بن بدر الفزاري، فكأنما أراد توثيق تلك الروايات الأدبية باستجلاء شخصيات أدبية فيها، من غير حاجة إلى ذكر الاسكندري.

وهناك مقامات يغيب فيها أبو الفتح الاسكندري في البداية والوسط، ولا يظهر ليعرف عن نفسه إلا في النهاية، إذ يتعرف ابن هشام عليه. وفي هذا الصدد يقول عبد الملك مرتاض "واني اعتقد أن أروع مقاماته هي تلك التي يذكر فيها أبا الفتح الاسكندري في أول القصة أو في وسطها مكشوفاً، لأنه يمضي في سرد الاقصوصة سرداً طبيعياً"[1]

ولعل بديع الزمان سعى إلى التشويق في عدد من المقامات، بإظهار الاسكندري رجلاً شحاذاً أو محتالاً أو أديباً أو واعظاً في البداية. حتى جعل ابن هشام نفسه في تلك المقامات لا يتعرف إليه إلا في النهاية. ولقد كان الهمذاني عامداً إلى تقديم شخصية الاسكندري على هذا النحو من التلون والتبدل، لجلب الأنظار إليه فـ "قد يلفت الكاتب النظر إلى إحدى شخصياته، حتى يعمد إلى تحليلها بدقة، مبيناً خصائصها ومميزاتها، واصفاً أخلاقها وتصرفاتها، لا يترك صغيرة و لا كبيرة إلا ويحصيها"[2] فقد اجتهد بديع الزمان الهمذاني في رسم أكثر من صورة لبطله، مستقصياً ما أراد اخرجه من صفات عسكها على شخصية أبي الفتح الاسكندري.

ويعلل الدكتور فكتور الكك هذا الاحتيال عند أبي الفتح، بان لا حدود يقف عندها تمنعه من فعل ما يريد "فالغاية عنده تبرر الواسطة وقد تحكمت الكدية في

(1) القصة في الأدب العربي القديم 229.
(2) فن القصة 21.

نفسه حتى صارت من كيانه فأصبح يسعى إليها بشتى الوسائل المشروعة وغير المشروعة وما من وسيلة غير – شرعية في نظره – مهما كانت مقدسة أو محظورة تستدعي تجنبها للبلوغ إلى الكدية المغرية. كذلك لم يتورع الاسكندري في تكديته عن العبث بالمقدسات"[1]. فالحصول على المال غاية يسلك إليه أي طريق كان، على أن الكك يعني المقدسات المقامة الاصفهانية؛ إذ يدعي رؤية النبي (ص) وقد علمه دعاء، ليحتال على الناس بما رواه من تلك الرؤية من غير أن يستجدي على نحو مباشر.

ويعلل الدكتور فكتور الكك تعدد مظاهر شخصية أبي الفتح الاسكندري وتلونه بأكثر من لون ومظهر، كونه موسوعة حوت كل شيء فهو "شاعر ناثر خطيب ناقد فقيه متكلم محيط بشتى فنون اللغة والأدب والدين لكأنه دائرة معارف سيارة. ويزين مواهبه تلك انه فياض البديهة حاضرها سريع الارتجال"[2]. فمن امتلك هذه الصفات وأجادها لا يعاني جهداً في أن يظهر بتلك الصور كلها.

وترى إحسان الملائكة إن "أول ما يؤمن به الاسكندري العبث واللامبالاة، وإيثار السلامة والراحة، وتجنب كل ما يؤلم النفس، وطرح المسؤوليات بأي شكل كانت"[3] ومن ذلك أننا نجده في المقامة الاصفهانية، يقول بعد أن احتال على المصلين:[4].

النـــــاس حمـــــر فجـــــوز   وابـــــرز علـــــيهم وبـــــرز

حتـــــى إذا نلـــــت مـــــنهم   مـــــا تـــــشتهيه ففـــــروز

(1) بديعات الزمان 107.

(2) المصدر نفسه 108.

(3) بديع الزمان الهمذاني في مرآة العصر 41.

(4) المقامات 65.

وكذلك يقول في المقامة الاسودية[1].

حيلـــة أمثـــالي علـــى مثلـــه فـــي هـــذه الحـــال وأطوارهـــا

فخـذ مـن الـدهر ونـل مـا صـفا مـن قبـل أن تنقـل عـن دارهـا

إيـــاك أن تبقـــي أمنيـــة أو تكـــسع الـــشول باغبارهـــا

فالاسكندري غير مكترث بما يحل في غد، وما أمامه إلا الاستمتاع بكل شيء مادامت طريق المال هذا غير بعيد عنه، ويؤكد فلسفته بعدم المبالاة بقوله[2].

ســـاخف زمانـــك جـــدا إن الزمـــان ســـخيف

دع الحميـــــة نـــــسياً وعـــش بخيـــر وريـــف

فهو يذم الزمان، ويؤثر العيش بظل وارق وامتداد وسعة.

وتـضيف إحسان الملائكـة "إن العقل والحكمـة والرصـانة والكبريـاء – فـي رأي الاسـكندري – لا تـؤدي إلا إلـى الفقـر، وخمـول الـذكر"[3] فهـو يقـول فـي المقامـة الساسانية:[4]

هـــذا الزمـــان مـــشوم كمـــا تـــراه غـــشوم

الحمـــق فيـــه ملـــيح والعقـــل عيـــب ولـــم

والمـــال طيـــف، ولكـــن حـــول اللئـــام يحـــوم

(1) المقامات.

(2) االمصدر نفسه .

(3) بديع الزمان الهمذاني في مراة العصر 41.

(4) المقامات 109-110.

فزمان الاسكندري – كما يراه – ظالم، شديد القسوة، حتى ليستحسن في مثل ذاك الزمان أن يعيش غبياً من غير عقل، لما يصيبه الجاهل من مكانه ومال، في حين لا يأبه بأصحاب العقل، والمال يدور مع اللئام الخبثاء، ومن أراد الغنى ما عليه إلا أن يعمل مثلهم، متشبهاً بصفاتهم وأعمالهم. فهي حالة من عدم الرضى عن المجتمع الذي يرفع من لا يستحقون الرفعة، ويحط من قدر أصحاب العقول الفضل. يقول في المقامة المجاعية مؤكداً سخفه وسخف أهل زمانه[1]:

أنــــا مــــن ذوي الاســـــكندرية	مــــن تبعــــة فــــيهم زكيــــه
ســــخف الزمــــان وأهلــــه	فركبــــت مــــن ســــخفي مطيــــه

فلما رأى سخف الناس وخفة عقولهم، آثر إلا أن يكون مثلهم. و نجده أحيانا يصبر نفسه على ما تلقاه بخلاف اعترافاته بالحمق والاحتيال، فيقول محدثاً نفسه[2].

يــــــا نفــــــس لا تتغشـــــي	فالـــــــــشهم لا يتغشـــــــا
مــــن يــــصحب الــــدهر يأكــــل	فيــــــه ســـــــميناً وغثـــــا
فــــــالبس لـــــــدهر جديــــــداً	واللـــــــبس للآخــــــر رثـــــا

انه يخاطب نفسه مقنعاً إياها بعدم التأثر بحوادث الدهر وتقلباته، وعلى كل من يعيش فيه أن يكون متقلباً مثله، سالكاً مسلكه، فقد دفعه البخل والتكالب على جمع المال إلى الكدية والتحايل والتنقل[3]. فهو يصرح في المقامة الكوفية بقوله[4]:

لا يغرنــــــــــك الـــــــــذي	انــــا فيــــه مــــن الطلــــب

---

(1) االمقامات.

(2) االمصدر نفسه 284.

(3) ينظر: بديعات الزمان 111.

(4) المقامات 34.

أنــــــا فــــــي ثـــــــروة تـــــــشق لهـــــــا بـــــــردة الطــــــرب

انـــــا لوشــــــئت لاتخـــــذ ت ســـــقوفاً مــــن الـــذهب

فقد سلك طريق الكدية والاحتيال عن محض إرادة، وليست الحاجة هي الدافع الأول وهذا ما جعل الدكتور يوسف نور عوض يدافع عن الاسكندري ويرى فيه متقمصاً لدور الشرير ولكنه ليس شريراً[1].ويذهب الدكتور زكي مبارك إلى أن وقوف الهمذاني عند شخصية واحدة، مظهر من مظاهر الضعف[2]. ونحن لا نتفق معه في رأيه هذا فلم يكن في مخيلة البديع ولا في علمه مما عرفه أن يكتب رواية عصرية كروايات القرن العشرين من روايات تعج بالشخصيات وتتعدد فيها الأمكنة والأزمنة، ومن ثمة كان ماراه زكي مبارك ضعفاً، رأى فيه عبد الملك مرتاض "أساساً لافتخار البديع ببراعته.. ذلك بأنه من العسر بمكان، أن يتحرك أبو الفتح الاسكندري في المقامات وحده، مع تعدد الأعمال التي يقوم بها، والحوادث المتباينة التي يخلقها"[3]. وهناك من امتدح شخصية أبي الفتح الاسكندري، من حيث إجادة بديع الزمان رسمها، يقول الدكتور مصطفى الشكعة "ولاشك أن شخصية أبي الفتح الاسكندري كانت تدعو إلى الكثير من العجب والإعجاب، فهو بطل في الكدية، وبطل في المغامرات وبطل في الفصاحة والشعر، وشخصية فكاهية من الطراز الأول، عليها بنى كيان المقامات ورونقها ونجاح مغامراتها ونشاط حركتها"[4]، وكذلك انتصر الدكتور فكتور الكك للدكتور مصطفى الشكعة، بجعل بديع الزمان الهمذاني من بطله أبي الفتح الاسكندري بطلاً اسطورياً، يقول "والحقيقة أن بديع الزمان ارتقى ببطل مقاماته إلى السدة الانسانية فجعل منه رمزاً للمكدي الماكر فدخل في جملة أبطال الأساطير والخرافات

---

(1) ينظر: فن المقامات بين المشرق والمغرب 117.

(2) ينظر: النثر الفني في القرن الرابع 256/1.

(3) القصة في الادب العربي القديم 229.

(4) بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية 245.

إلى جانب عطيل ودون كيخوتي وروناـر (Le Romande Renart) في نزعاته الإنسانية، وسواهم ممن جسدوا فكرة ومثلوا وضعاً مسلكياً معيناً"[1]. فقد بلغ بديع الزمان الهمذاني وهو صاحب الريادة الأولى في المقامات، في تشكيل بطله أيما مبلغ، حتى جعل من جاؤوا بعده يحتذون حذوه.

أما تسمية بديع الزمان الهمذاني بطله بابي الفتح الاسكندري، فقد جعل الباحثين يختلفون في تحديد طبيعة هذه الشخصية ومدى أصالتها من حيث مدى حقيقتها على ارض الواقع سالكين مسالك شتى في تحديدهم لذلك فالدكتور مصطفى الشكعة يرى أن أبا الفتح وابن هشام من بنات خيال بديع الزمان الهمذاني، وذلك في قوله " فاما بطلا مقامات البديع فالغالب أنهما من ابتكار خيال البديع نفسه، وإلا فمن هو أبو الفتح الاسكندري الذي يقصده بديع الزمان[2].

ويذهب الدكتور شوقي ضيف إلى القول بان شخصية أبي الفتح الاسكندري من الشخصيات الخيالية[3].وذهب المذهب عينه الدكتور محمد نبيه حجاب من حيث كون شخصية أبي الفتح الاسكندري شخصية خيالية، وغير واقعية[4]. وقد خالفهم الدكتور محمد مهدي البصير فيما ذهبوا إليه؛ إذ رأى "أن أبا الفتح الاسكندري هو أبو الفضل الهمذاني نفسه"[5].ويطالعنا الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي برأي جديد، فيقول "أن أبا الفتح إنما هو شخصية تاريخية معروفة في عصر البديع، وهو أبو دلف الخزرجي وحده"[6]؛ فقد أورد الثعالبي في تيمة الدهر أبياتاً وردت في المقالة

---

(1) بديعات الزمان 105.

(2) بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية 244.

(3) ينظر: المقامة 24.

(4) ينظر: ظاهرة المقامات 92.

(5) في الأدب العباسي 84.

(6) الآداب العربية في العصر العباسي الثاني 100.

القريضية، جاء فيها[1]:

ويحـــك هـــذا الزمـــان زور   فـــلا يغرنـــك الغـــرور

لا تلتـــزم حالـــة ولكـــن   دربـــا لليـــالي كمـــا تـــدور

وقد علق خفاجي على هذه الأبيات، بقوله "وهذا الشعر نفسه نسبة البديع في مقاماته إلى أبي الفتح، فتكون النتيجة هي أن أبا الفتح هو أبو دلف نفسه بإقرار البديع"[2]. ويربط الباحث بين أبي دلف وأبي الفتح الاسكندري في التقارب فيما بينهما من صفات فأبو دلف "نموذج رفيع للساسانية التي تتميز بالظرف وعلو الذوق وجمال الفكاهة وحضور البديهة وسرعة النكتة. وعلو ذوقه وجمال فكاهته مما حببه إلى الملوك وقربه إلى الوزراء"[3]. في حين رجح الدكتور يوسف نور عوض أن تكون شخصية أبي الفتح الاسكندري شخصية حقيقية بقوله "ومن الجائز أن تكون شخصيته الاسكندري شخصية حقيقية وجد فيها الهمذاني تشابهاً مع النموذج الذي أراد أن يعبر عنه"[4]، لكنه لم يصرح بالشخصية الحقيقية.

ويرى الدكتور يوسف نور عوض أن الاسكندري لم يتخذ من مدينة (الاسكندرية) ميداناً لمغامراته، بل هو متجول في المدن فمره في العراق في بغداد والبصرة، ومرة في أذربيجان.. وهكذا.. فأصحابه يبحثون من وراء هذا التجوال عن الأموال "ولكن الاسكندري لم يكن يبحث عن هؤلاء ولو كان حقاً يمثل شخصية بديع الزمان فلنقل انه اخفق عند هؤلاء وشرع يبحث له عن طريق آخر"[5]. وفي هذا القول رداً على الدكتور محمد مهدي البصير الذي رأى أن الاسكندري هو الهمذاني نفسه

---

(1) يتيمة الدهر 254/3، وينظر: المقامة القريضية 17.

(2) الآداب العربية في العصر العباسي الثاني 100.

(3) المصدر نفسه 102.

(4) فن المقامات بين المشرق والمغرب 112.

(5) المصدر نفسه 112.

وان كان لم يصرح ان كان الاسكندري هو البديع نفسه أم هو شخصية أخرى غيره. ومن الممكن ترجيح رأي خفاجي كون شخصية أبي الفتح قد اقتبسها الهمذاني من شخصية أبي دلف الخزرجي*.

ويمكن القول أن شخصية أبي الفتح الاسكندري أنموذج من النماذج البشرية، التي تعج بها الحياة في عصر الهمذاني "فهو تجسيم مثالي لسجية من السجايا، أو لنقيصة من النقائص، أو لطبقة أو مجموعة خاصة من الناس، وهو يحوي جميع صفاتها وخصائصها الأساسية"(1). لقد كان الاسكندري يجول بين البلدان، يتقلب في الأشكال والألوان، كأنما أراد الهمذاني من خلاله أن يصور ما يسود الحياة والمجتمع من ظروف وطباع في ذلك العصر على امتداد أطراف الدولة ويسجل حالة عمت جميع البقاع العباسية في تلك الحقبة.

2- الراوي:

حظي الأدب العربي بتراث واسع من الحكايات والأخبار والمجالس والتي تتخذ شخصاً يسرد على الحضور تلك الحكايات والأخبار ويحدثنا في المجالس عن موضوعات كثيرة من أدب وثقافة وغيرها؛ إذ يكون ماثلا أمام الناس يروي لهم فهو "من يسرد على المستمعين حكايات وأخبار، أو يتلو عليهم عادة عن ظهر قلب، ما حفظه من أقوال مأثورة، أو ما وصل إليه من أيام العرب، وأخبار القبائل، أو ما وعاه من شوارد اللغة، وقصائد الشعر"(2). وفي العمل القصصي قد يكون صاحب النتاج هو المخبر عن الأحداث بلسانه من دون وساطة تذكر "وفي بعض الأحيان تنطق

---

* هو "أبو دلف الخزرجي الينبوعي، مسعر بن مهلهل. شاعر كثير الملح والظرف، مشحوذ المدية في الكدية، خنق التسعين في الاطراب والاغتراب، و ركوب الأسفار الصعاب، وضرب صفحة المحراب بالجراب، في خدمة القلوب والآداب " يتيمة الدهر 356/3. وللاستزادة ينظر المصدر نفسه.

(1) فن القصة 105.

(2) المعجم الأدبي جبور عبد النور 120.

شخصية بلسان الكاتب، وتوضح للقارئ خطة السير في القصة"[1]. وهذه الشخصية هي التي تروي الأحداث. ونجد بديع الزمان الهمذاني في مقاماته يوكل مهمة رواية تلك المقامات جميعا إلى من سماه (عيسى بن هشام) و عبر صيغة (حدثنا عيسى بن هشام قال..).

واختلف الباحثون في تحديد هوية (عيسى بن هشام) ومدى وجوده في حقيقة الأمر، وهل أن له صدى حقيقيا، فذهبوا مذاهب شتى، فبطرس البستاني يرى أنه شخصية خيالية[2]، وقد وافقه الدكتور شوقي ضيف، بقوله "وكما أن شخصية أبي الفتح بطل المقامات خيالية فكذلك شخصية الراوي عيسى بن هشام، فهما جميعا من صنيع البديع واقتراحه"[3]، وقد وافقهم الدكتور محمد نبيه حجاب، على أن بديع الزمان الهمذاني، قد جعل الكلام "بين شخصيتين خياليتين: هما شخصية الراوي المحدث (عيسى بن هشام) وشخصية البطل المحتال "أبي الفتح الاسكندري"[4].

وقد وافق الدكتور محمد مهدي البصير الباحثين، فيما ذهبوا إليه، من أن شخصية (عيسى بن هشام) شخصية خيالية، إلا أن اسمه له صدى من الحقيقة، وهو اسم أحد أساتذة بديع الزمان الهمذاني، فيقول "أن راويتها عيسى بن هشام رجل خيالي نحله المؤلف اسم أستاذه الذي روى عنه الأخبار"[5] في حين تذهب إحسان الملائكة إلى مخالفة رأي الباحثين، في أن شخصية (عيسى بن هشام) شخصية خيالية، بل تراه شخصية حقيقية موجودة، إذ تقول "أما عيسى بن هشام الراوي الذي يسرد طرائف الاسكندري – وعيسى هو البديع نفسه –[6]". فكان بديع الزمان استخدم طريقة السند

---

(1) فن القصة 47.

(2) ينظر: أدباء العرب في الأعصر العباسية 391.

(3) المقامة 24.

(4) ظاهرة المقامات 92.

(5) في الأدب العباسي 94.

(6) بديع الزمان الهمذاني في مرآة العصر 41.

التي يستخدمها الرواة، وبهذا الصدد، يقول شوقي ضيف، واصفا الهمذاني بأنه "يبدأ كل مقامة بهذه الصيغة الثابتة: "حدثني عيسى بن هشام، قال" وهي تدل دلالة قاطعة على أنه حين حاول تأليف هذه المقامات كان في ذهنه أن يقلد طريقة الرواة بل بعبارة أدق كان في ذهنه أن يقلد طريقة ابن دريد في أحاديثه فابن دريد يبدأ أحاديثه دائما بالسند.. ولكنه لم يجر أحاديثه أو مقاماته في سند مكذوب على شاكلة الأسانيد اللغوية والتاريخية المكذوبة، إنما أجراها في سنده الخاص الذي أنشأه لنفسه إنشاء، واخترعه اختراع"[1]. فمادامت هذه الأسانيد معروفة، وقد استخدمها اللغويون وأصحاب التراجم فلم نقصر تأثر الهمذاني بابن دريد، وقد وجدت هذه الأسانيد قبل ابن دريد، فلم يكن ابن دريد هو أول مبتدع أو مبتكر لتلك الأسانيد صادقة أو مكذوبة، فنحن" حين نأتي لحقيقة السند نجد أنه كان مدلولا متداولا معروفا منذ العصور الأولى للإسلام، فليس هو ملكا أو اختراعا لابن دريد أو الهمذاني وإنما هو ملك عام"[2]. فقد استقى بديع الزمان طريقة الرواية من التراث الديني والأدبي والتاريخي، بما حمله ذلك التراث من أساليب في الأخبار عن النصوص والتراجم.

ويورد بطرس البستاني من صفات عيسى بن هشام أنه "رجل اخو سفر، لا يستقر به مكان، وربما اتخذ صفة التجار، أو صفة المكدين"[3].

وما ورد في المقامات يشير إلى كثرة سفره ودوام تنقله، وعدم استقراره في مكان ما. ففي المقامة السجستانية مثلا يقول بديع الزمان (حدثنا عيسى بن هشام قال: حدى بي إلى سجستان ارب، فاقتعدت طيّته، وامتطيت مطيته، واستخرت الله في العزم"[4].

وفي المقامة الجرجانية يقول "حدثنا عيسى بن هشام قال: بينا نحن بجرجان،

---

(1) المقامة 24.

(2) أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة 10.

(3) أدباء العرب في الأعصر العباسية 391.

(4) المقامات 25.

في مجمع لن نتحدث وما فينا إلا منا، إذ وقف علينا رجل ليس بالطويل المتمدد، ولا القصير المتردد"[1].

وقد يترك ابن هشام سجستان وجرجان إلى العراق، فيقول بديع الزمان في المقامة البصرية "حدثنا عيسى بن هشام قال: دخلت البصرة وان من سني في فتاء، ومن الزي في حبر ووشاء، ومن الغنى في بقر وشاء"[2]. فهو هنا يشير إلى أن له حظا من الغنى والترف. وقد يترك ابن هشام البصرة إلى بغداد، من ذلك ما جاء في المقامة الرصافية في قوله "حدثنا عيسى بن هشام قال: خرجت من الرصافة، أريد دار الخلافة، وحمارة القيظ، تغلي بصدر الغيظ"[3]. فهو يجول بين بلاد فارس والعراق والحجاز وغيرها. وتراه حينا يظهر بزي التاجر، الذي يقع فريسة لما يصادفه من اللصوص في طريقه، وذلك ما جاء في المقامة الأرمينية على لسان الهمذاني "حدثنا عيسى بن هشام قال: لما قفلنا من تجارة أرمينية أهدتنا الفلاة إلى أطفالها، وعثرنا بهم في أذيالها، وأنا خونا بأرض نعامة، حتى استنظفوا حقائبنا، و أراحوا ركائبنا"[4].

"يذكر الدكتور فكتور الكك، أن من بين صفات شخصية عيسى بن هشام، هو أنه وعالم مثقف بثقافة عصره مغرم بالكلمة الحلوة والتعبير الجميل يطرب للشعر كالعصفور بلله القطر ويتسامر بأخبار الشعراء والعلماء. محب للاستطلاع يتقصى الأمور حتى يقف على وجهها الحقيقي"[5]. وتتضح تلك الثقافة في المقامات الأدبية مثل القريضية والشعرية والعراقية، فيذكر في المقامة القريضية انه كان مع صحبته فجلسنا يوما نتذاكر القريض وأهله[6]. مما يشير إلى ثقافته وكونه ذا علم ودراية

---

(1) المقامات.

(2) المصدر نفسه 74.

(3) المصدر نفسه 215.

(4) المصدر نفسه.

(5) بديعات الزمان 117.

(6) المقامات 10-11.

بالشعر والشعراء، حتى قضى وقته مع صحبته يتجاذبون أطراف الحديث في الشعر. وكذلك ما جاء في المقامة الغيلانية، من حديث عن الشعراء وأخبارهم، وما يجري بينهم من خصومات [1].

وابن هشام متابع للاسكندري، محاولا ولا كشف حقيقة ما يقوم به من أعمال يحتال بها على الناس، ففي المقامة المكفوفية مثلا أراد ابن هشام معرفة حقيقة ذلك المتعامي، ومما ورد فيها قوله "وعلمت انه متعام، لسرعة ما عرف الدينار فلما نظمتنا خلوة، مددت يمناي إلى يسرى عضدية وقلت: والله لتريني سرك، أو لا كشفن سترك، ففتح عن توأمتي لوز، وحدرت لثامه عن وجهه، فإذا والله شيخنا أبو الفتح الاسكندري"[2] وهذه الصورة من محاولة التعرف إلى أبي الفتح الاسكندري، ولاسيما في النهاية غالب كثير في مقامات بديع الزمان الهمذاني.

ويرى الدكتور فكتور الكك ان لعيسى بن هشام نفسا رقيقة عالية الهمة، يقول "والذي يتأمله في تصرفاته يرى فيه رجلا رقيق القلب غرا يتأثر لمشاهدة الفقر والتعاسة ويخف إلى مساعدة المحتاج حتى انه ليخدع بالمظاهر فيغدق، عطاياه على المحتالين"[3] فقد نفذت حيلة الاسكندري على الجماعة في المقامة البصرية ومنهم ابن هشام نفسه حتى انه أعطاه رداءه، يقول ابن هشام "ونفضنا الأكمام، ونحينا الجيوب، ونلته أنا مطرفي، وأخذت الجماعة اخذي، وقلنا له: الحق بأطفالك، فأعرض عنا بعد شكر وفاه، ونشر ملا به فاه"[4].

وكذلك ما كان من عطائه في المقامة الأسدية، إذ قال لأبي الفتح الاسكندري "احتكم حكمك فقال: درهم، فقلت:

---

(1) المقامات.

(2) المصدر نفسه.

(3) بديعات الزمان 117.

(4) المقامات 77.

لـــــك درهـــــم فـــــي مثلـــــه مـــــا دام يـــسعدني الـــنفس

... فقلت له: درهم في اثنين في ثلاثة في اربعة في خمسة، حتى انتهيت إلى العشرين ثم قلت: كم معك؟ قال: عشرون رغيفا، فأمرت له بها"(1)

لكن هذه الطيبة وسماحة النفس لا تلازم عيسى بن هشام دوما في المقامات كلها فهو "يجاري الاسكندري أحيانا في الخبث والاحتيال وينقلب بطلا للمقامة يخدع السذج كما في المقامة البغدادية"(2) فقد قام ابن هشام فيها بدور الراوية والبطل معا، محتالا على السوادي الساذج، عاملا كبطله أبي الفتح الاسكندري الذي يتحدث عنه ويروي أخباره والذي افتقدناه في هذه المقامة، لكن ابن هشام حل مكانه، مؤديا ما كان يفعله من أعمال الاحتيال. ومما جاء في تلك المقامة "حدثنا عيسى بن هشام قال: اشتهيت الازاذ، وانا ببغداد، وليس معي عقد على نقد.. فإذا انا بسوادي يسوق بالجهد حماره.. فقلت: ظفرنا والله بصيد وحياك الله أبا زيد.. فقال السوادي: لست بابي زيد، ولكني أبو عبيد"(3) فابن هشام يدعي معرفته بالسوادي وأبيه، ليخدعه بدعوته إلى الطعام في السوق متعللا بقربه ولذته، وبعد أن أكلا الحلوى فضلا عن الشواء، استأذن السوادي وتركه بحجة جلب الماء ليفر منه مورطا إياه بدفع ثمن ما أكلا، وقد اخذ ينظر إليه من بعيد فلما طال غيابه هم السوادي بالخروج "فاعتلق الشواء بازاره، وقال: ابن ثمن ما أكلت؟ فقال أبو زيد: أكلته ضيفا، فلكمه.. فجعل السوادي يبكي ويحلّ عقده بأسنانه ويقول: كم قلت لذاك القريد، أنا أبو عبيد، وهو يقول: أنت أبو زيد، فأنشدت:

اعمـــل لرزقـــك كـــل آلـــة لا تقعـــدن بكـــل حالـــه

---

(1) المقامات.

(2) بديعات الزمان 117.

(3) المقامات 70.

وانهـــــض بكـــــل عظيمـــــة فــالمرء يعجــزُ لا محالــة [1]

فالأبيات التي ختمت بها المقامة، تؤكد فلسفة ابن هشام نفسه في الاحتيال والخداع، والسلوك في كل طريق من أجل أن يحصل على بغيته على نهج أبي الفتح الاسكندري. ونجد في هذه المقامة ما يخالف بعضاً مما قالته إحسان الملائكة، عن عيسى بن هشام الراوية من حيث أنه "يقف في صف واحد مع القارئ يتفرج أو يسمع ثم يصدر الحكم على البطل"[2] وهذا الحكم ينطبق إلى حد ما على اغلب المقامات، أما في المقامة البغدادية فقد اعترف بما قام به من خداع واحتيال كما اصدر حكمه على نفسه من خلال ما جاء في المقامة من إيقاع للسوادي وكذلك ما ختمت به المقامة من أبيات تفصح عما يحمله من أفكار وخصال.

ولا تقبل الملائكة أن يوصف ابن هشام بصفات الاسكندري، فتقول "ان نقادنا المعاصرين – غفر الله لهم – يأبون إلا أن يخلطوا بين شخصيتين الراوية والبطل، ومن هنا يأتي خطاهم الشنيع، فان الراوية عيسى، هو مجرد رسام، يعرض عليك إحدى صور المجتمع، وعليك أنت – أيها القارئ أو المتفرج – ان تصدر حكمك على موضوع الصورة اعني بطلها"[3] فليس هناك خلط في الأمر. فمن الواضح ان هناك مقامات يفصح فيها ابن هشام عن كرمه وعطفه ومساعدته للسائلين المحتاجين، لكنه في المقامة البغدادية يفصح عن مكره واحتياله، كاشفاً عن فلسفته، حتى انه شغل مكان أبي الفتح الاسكندري ولم يكن مجرد واصف أو مصور، وإنما قام بدورين في هذه المقامة دور الراوية والبطل. بل انه يفصح بأنه يقوم أحيانا بعدد من الأعمال التي لا تنم عن نبل الأخلاق وإنما تدل على الرذيلة وكذلك نجد ابن هشام في المقامة الاسدية يقوم بدور الراوية والبطل عندما حدثنا ابن هشام عن أمر ملاقاته وقتله

---

(1) المقامات.

(2) بديع الزمان الهمذاني في مرآة العصر 41.

(3) المصدر نفسه.

للاسد، وكذلك تعرضه وأصحابه لغلام احتال عليه ليسلب ما يمكنه سلبه في حين يظهر الاسكندري في النهاية مستجديا. وكذلك قام ابن هشام بالدور عينه في المقامة الحلوانية عندما طلب من غلامه أن يجد له حجاماً، فيدخل الحمام ويختصم الحماميان على أيهما أولى به.

والمقامة الخمرية مثلا تكشف عن استهتار عيسى بن هشام و ندمائه. فهم يعملون بمبدأ لا يعرف للقيم معنى. اقره عيسى في المقامة"[1] ومما جاء فيها "حدثنا عيسى بن هشام قال: اتفق لي في عنفوان الشبيبة خلق سجيح، و رأي صحيح فعدلت ميزان عقلي، وعدلت بين جدي وهزلي، واتخذت إخوانا للمقة، وآخرين للنفقة، وجعلت النهار للناس، والليل للكاس. قال: واجتمع إلي في بعض ليالي إخوان الخلوة، ذوو المعاني الحلوة، فما زلنا نتعاطى نجوم الأقداح، حتى نفد ما معنا من الراح"[2].

كما انه يشترك مع أبي الفتح الاسكندري في الاحتيال على الناس في المقامة الموصلية، التي جاء فيها "حدثنا عيسى ابن هشام قال: لما قفلنا من الموصل وهممنا بالمنزل، وملكت علينا القافلة، واخذ منا الرحل والراحلة، جرت بي الحشاشة إلى بعض قراها، ومعي الاسكندري أبو الفتح، فقلت أين نحن من الحيلة"[3] فقد شاطر أبا الفتح الاسكندري بما قام به من احتيال على الناس وادعائه المقدرة على إحياء ميت لهم؛ فهو لم يرو المقامة فحسب وانما اشترك مع بطلها في أعماله. أما في المقامة الكوفية فيؤكد سعيه وراء الملذات. ومما جاء في تلك المقامة "حدثنا عيسى ابن هشام قال: كنت وأنا فتي السن اشد رحلي لكل عماية، واركض طرفي إلى كل غواية، حتى شربت من العمر سائغه، ولبست من الدهر سابغة، فلما انصاح النهار بجانب ليلي، وجمعت للمعاد ذيلي، وطئت ظهر المروضة، لأداء المفروضة"[4]. فبعد أن قضى شبابه في

---

(1) بديعات الزمان 118.

(2) المقامات 415-417.

(3) المصدر نفسه 113.

(4) المصدر نفسه 31.

المتع الدنيوية والاستمتاع بالشهوات يعلن عن توبته وتوجهة إلى بيت الله للحج، ولعل هذه التوبة لا تنفعه "فإنها توبة رجل استثمر شبابه إلى أقصى حد ولما نظر إلى نفسه فلم يجد فيها غير حطام فزع إلى ربه يستغفره قاصداً إلى القيام بفريضة الحج"[1].

ويرى الدكتور يوسف نور عوض أن عيسى بن هشام يشغل مكانة متميزة، ودوراً مهماً "في تكوين الصورة النهائية لشخصية أبي الفتح الاسكندري لأنه من خلال تعليقاته المقتضبة نلم بالأبعاد الكاملة لتلك الشخصية العجيبة"[2]؛ فهو الذي يحدثنا عن مغامرات الاسكندري، ويظهر لنا صوره المختلفة من ممارسة الكدية إلى الوعظ إلى النقد إلى المديح وغيرها. ومن خلال حديثه تتضح لنا معالم شخصية أبي الفتح الاسكندري.

ويعلل الدكتور يوسف نور عوض غربة ابن هشام وتحركه في أكثر من مكان، بأحد أمرين هما أن يكون ذلك الواقع الذي صوره ابن هشام بما فيه من سوء الأحوال، قد عم أرجاء الدولة العباسية، أو ان تكون الغربة أثراً من آثار القصيدة في العصر الجاهلي، التي يخلص منها إلى الغرض الرئيس[3]. ونحن نرجح التعليل الأول من حيث أن سوء الأوضاع الاجتماعية في تلك الحقبة التي عاش فيها بديع الزمان دفعه إلى أن يسلك براويته أكثر من مكان لفضح ما انتشر من الاحتيال والفساد في عموم المجتمع آنذاك، "وعليه فان موقفه في الرواية لم يكن سلبياً بل كان ايجابياً إلى أقصى درجة تحملها هذه الكلمة"[4] و يروي ابن هشام في المقامة الاسدية "كان يبلغني من مقامات الاسكندري ومقالاته ما يصغي إليه النفور، وينتقض له العصفور، ويروى لنا

---

(1) المصدر نفسه.

(2) فن المقامات بين المشرق والمغرب 118.

(3) فن المقامات بين المشرق والمغرب 118.

(4) المصدر نفسه 120.

من شعره ما يمتزج بأجزاء النفس رقة، ويغمض عن أوهام الكهنة دقة"[1].

وقد عاب الدكتور زكي مبارك اشتباه ابن هشام في معرفة الاسكندري في أكثر من مقامة وكذلك من حاكاه بعد ذلك[2]. ولعل إرادة التشويق والرغبة في إخراج صورة أبي الفتح بأكثر من لون وشكل قد جعلتا ابن هشام يتعرف على البطل أبي الفتح الاسكندري في نهاية المطاف.

ويمكن القول إن شخصية الراوي عيسى ابن هشام لم تكن بالشخصية الغائبة عما حدثتنا به، وإنما كانت شخصية حاضرة، متمثلة أمامنا فيما حكته لنا من أحداث[3].

3- الشخصيات الثانوية:

إن ابن هشام والاسكندري هما الشخصان الرئيسان اللذان يتقلبان في المقامات، وعليهما تبنى المقامة، لكن هناك شخصيات أخرى وردت في المقامات إذ "تلعب الشخصيات الثانوية دورا هاماً في توضيح القصة، فهي تقود القارئ في مجاهل العمل القصصي، وتوجه الحبكة والأحداث، بحيث تلقي ضوءاً كاشفاً على الشخصيات الرئيسية"[4] ومن تلك الشخصيات شخصية التاجر في المقامة المضيرية، الذي يقول إيليا سليم الحاوي فيه أن الهمذاني جعله "نموذجاً حياً لنفسية التاجر المعجب بذاته، والذي لا يفرح باللقمة التي يأكلها، إلا إذا كانت من لحم الآخرين أو مغموسة بدمهم.انه التاجر الذي يطيب له الكسب كيفما تيسر"[5]. ومما جاء من كلامه، قوله "فعمدت إلى أثواب لا تنض تجارتها فحملتها إليه، وعرضتها عليه، وساومته على أن يشتريها نسيةً، والمدبر يحسب النسبة عطية، والمتخلف يعتدها

---

(1) فن المقامات بين المشرق والمغرب 35.

(2) ينظر: النثر الفني في القرن الرابع 256/1.

(3) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة سمير المرزوقي و جميل شاكر 102.

(4) فن القصة 46.

(5) نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص 771.

هدية، وسألته وثيقة بأصل المال، ففعل وعقدها إلي، ثم تغافلت عن اقتضائه، حتى كادت حاشية حاله ترق، فأتيته فاقتضيته، واستمهلني فانظرته، والتمس غيرها من الثياب فأحضرته، وسألته أن يجعل داره رهينةً لدي، ووثيقةً في يدي ففعل"[1]. فظهر هنا جشعه وطعمه واستغلاله احتياج الآخرين لكي يقعوا فريسة بين يديه. ومنها شخصية السوادي، الذي يرى فيه الدكتور عمر الدقاق "انه ذو نفس ساذجة شانه كشان أكثر الريفيين من أهل السواد الذين يتسمون بالفطرة ولم تفسدهم حياة المدن وما فيها من تعقيد ومجون ومكايد وغير ذلك مما تكاد تخلو منه بيئتهم البسيطة"[2]. وهذا السوادي الذي وقع فريسة في يد ابن هشام الذي احتال عليه وخدعه مستغلاً سذاجته، وبعد أن نال ما أراده من الطعام تركه بيد الشواء لينال منه الضرب والكم[3].

كما ظهرت شخصية الشواء في المقامة البغدادية، وهو الذي يظهر بشكل (صامت منهمك في عمله وليس عليه إلا أن ينفذ أوامر زبونه السخي (عيسى) ولكنه حين الاقتضاء يغدوا أمراً من طبيعة أخرى مغايرة. فعندما أصبح مهدداً بماله رأيناه شرس الطبع، بذئ الكلام، يده تسبق لسانه "[4] فبعد أن سأل السوادي (أين ثمن ما أكلت؟ فقال أبو زيد: أكلته ضيفاً، فلكمه لكمةً، وثنى عليه بلطمة، ثم قال الشواء: هاك، ومتى دعوناك؟ زن يا أخا القحة عشرين،فجعل السوادي يبكي)[5].

وكذلك ظهرت شخصية الساقية في المقامة الخمرية، التي تقدم الخمرة ومظاهر البهجة والانس والسرور كالمغني في الحانة، فهذه الساقية (إذ قتلت ألحاظها، أحيت ألفاظها، فأحسنت تلقينا، وأسرعت تقبل رؤوسنا وأيدينا، وأسرع من معها من العلوج،

---

(1) المقامات 129–130.

(2) ملامح النثر العباسي 378.

(3) ينظر: المقامة البغدادية.

(4) ملامح النثر العباسي 378–379.

(5) المقامات 73.

إلى حط السروج)[1]. ونلحظ من خلال ما مضى أن الهمذاني قد استل شخصياته (الثانوية) من المجتمع كاشفاً عما كانت تحفل به الحياة آنذاك من حركة وصراع – وان من جانب سلبي – وثمة شخصيات ثانوية أخرى فضلاً عن شخصية السوادي والشواء والتاجر وصاحبة الحانة. فقد ظهرت ملامح شخصية زوجة التاجر من خلال وصفه لها بقوله "لو رأيتها والخرقة في وسطها، وهي تدور في الدور، من التنور إلى القدور، ومن القدور إلى التنور، تنفث بفيها النار، وتدق بيديها الابزار، ولو رأيت الدخان وقد غبر في ذلك الوجه الجميل، واثر في ذلك الخد الصقيل، لرأيت منظرا تحار فيه العيون، وأنا اعشقها لأنها تعشقني ... ولا سيما إذا كانت من طينته، وهي ابنة عمي لحا، طينتها طينتي، ومدينتها مدينتي، وعمومتها عمومتي، وأرومتها أرومتي، لكنها أوسع مني خلقاً، وأحسن خلقاً"[2]. وكذلك ظهرت شخصية الغلام في المقامة ذاتها المطيع لأمر مولاه يقول التاجر له "يا غلام الطست والماء ... وتقدم الغلام، فقال: ترى هذا الغلام؟ انه رومي الأصل، عراقي النشء. تقدم يا غلام واحسر عن راسك، وشمر عن ساقك، وانض عن ذراعك، وافتر عن أسنانك، واقبل وأدبر، ففعل الغلام ذلك"[3]. فافصح الهمذاني عما يؤديه الغلام من دور في خدمة مولاه وتلبية أوامره، وعدم معصيته لما يطلب منه، ممثلا بذلك حقيقة شخصيته في كونه أداة طيعة لصاحب نعمته.

وجاء في المقامة الحلوانية ذكر شخصيتي الحماميين وشخصية صاحب الحمام من خلال وصف الهمذاني لنا تلك الشخصيات، إذ يقول ابن هشام انه دخل الحمام "ودخل على اثري رجل وعمد إلى قطعة طين فلطخ بها جبينه، ووضعها على رأسه، ثم خرج ودخل آخر فجعل يدلكني دلكاً يكد العظام، ويغمزني غمزا يهد الأوصال ... ثم عمد إلى راسي يغسله، وإلى الماء يرسله، وما لبث أن دخل الأول

---

(1) المقامات.

(2) المصدر نفسه.

(3) المصدر نفسه 134-135.

فحيا اخدع الثاني بمضمومة قعقعت أنيابه، وقال يالكع مالك ولهذا الرأس وهو لي؟ ثم عطف الثاني على الأول بمجموعة هتكت حجابه، وقال: بل هذا الرأس حقي وملكي وفي يدي، ثم تلاكما حتى عييا، وتحاكما لما بقيا، فأتيا صاحب الحمام، فقال الأول: أنا صاحب هذا الرأس؛ لأني لطخت جبينه، ووضعت عليه طينه، وقال الثاني: بل أنا مالكه؛ لأني دلكت حامله، وغمزت مفاصله، فقال الحمامي: ائتوني بصاحب الرأس اسأله، إلك هذا الرأس أم له ... فقال الحمامي: يا رجل لا تقل غير الصدق، ولا تشهد بغير الحق، وقل لي: هذا الرأس لا يهما، فقلت يا عافاك الله هذا راسي ... فقال: اسكت يا فضولي"[1]. فاظهر الهمذاني شخصية الحماميين اللذين تسابقا لاغتنام فرصة غسل من يفد إلى حمامهم ويسجل سبقه الأول بوضع تلك الطينة على رأسه، بل ان المال جعلهما يتصارعان بشأن أحقية كل منهم بتلك الرأس وجاءت شخصية صاحب الحمام الذي لم يخالفهما في صفاته محاولا إقناع احدهم بان يتنازل عن ذلك الرأس. فألغى صاحب الحمام شخص عيسى بن هشام جاعلا منه آلة صامتة ليس لها حق التفوه بشيء سوى إرضاء مزاج ذلك الحمامي. وفي ذلك صورة من صور التكالب والإقبال بشراهة على المال.

ومن الشخصيات التي ظهرت في المقامة الاسدية شخصية الغلام الذي ظهر على ابن هشام وصحبه ممتطيا حصانه، إذ يقول ابن هشام "عن لنا فارس فصمدنا صمده، وقصدنا قصده، ولما بلغنا نزل عن حر فرسه ينقش الأرض بشفتيه، ويلقي التراب بيديه، وعمدني من بين الجماعة، فقبل ركابي، وتحرم بجنابي، ونظرت فإذا هو وجه يبرق كبرق العارض المتهلل، وقوام متى ما ترق العين فيه تسهل، وعارض قد اخضر، وشارب قد طر، وساعد ملان، وقضيب ريان، و نجار تركي، وزي ملكي"[2]. هذا الشخص الذي احتال على ابن هشام وصحبه وانقلب عليهم ليسرقهم والذي أبدى

---

(1) المصدر نفسه 233-236.

(2) المقامات 39-40.

براءته في البداية ظهر لصا في النهاية.

وكذلك ظهرت ملامح شخصية القاضي في المقامة النيسابورية وشخصية الفرزدق وذي الرمة في المقامة الغيلانية، وكذلك شخصية الشيطان (أبو مرة) في المقامة الابليسية، وغيرها من الشخصيات الثانوية التي ضمتها المقامات.

ولعل من الجدير بالذكر أن أمثال هذه الشخصيات لم تشغل الباحثين الذين عنوا بالمقامات ولم تنل عنايتهم كما نالت شخصيتا البطل و الراوي.

ب- الحدث - العقدة:

يقوم العمل القصصي على حدث تبنى عليه القصة يأخذ بالتطور شيئا فشيئا، فهو الواقعة التي تجري والتي "يبدعها المؤلف من خياله، أو مما وقع له في الحياة، أو عرفه بطريقة من الطرق، ويسوقها على نحو خاص، تبدو فيه منتظمة ومرتبة ومرتبطة بسبب واحد، يجمع بينها"[1]. ولا يمكن أن تحقق القصة شكلها من دون حادثة تذكر؛ ذلك "ان القصة يتحقق لها الشكل عندما تصور حدثا متكاملا له بداية ووسط ونهاية تقوم بين أجزائه الثلاثة علاقة"[2]. فالحدث يمثل إذن نقطة انطلاق أولى لذلك الشكل، على إننا لا نعدم وجود نوع من القصص التي يكون الاهتمام فيها منصبا على الشخصية، وان لم تخل من الحدث[3]. ولعل هذا النوع من القصص هو الذي طغى على ما بين أيدينا من مقامات الهمذاني وكما اتضح - أو كاد - فيما سبق.

أما العقدة فتبدأ من الحدث إذ "هي سلسلة الحوادث التي تجري فيها، مرتبطة عادة برابط السببية"[4] "كما تطلق "الحبكة" أو "العقدة"، على تتابع حوادث، تفضي إلى

---

(1) المقامات.

(2) المصدر نفسه.

(3) ينظر: الأدب وفنونه د. عز الدين إسماعيل 193-194.

(4) فن القصة 63.

نتيجة قصصية، تخضع لصراع ما، وتعمل على شد "القارئ" المتوهم "إليها"[1]. فتكون العقدة مرحلة متوسطة للبداية والنهاية "وقد سميت عقدة لأنها قمة تأزم الموقف"[2].

وقد تناول الباحثون العقدة في مقامات بديع الزمان الهمذاني، ومدى وجودها من عدمه

فالدكتور زكي مبارك يرى أن العقدة موجودة في المقامة المضيرية والمقامة البغدادية، واضعاً إياهما في قمة المقامات من حيث شخصياتهما وتوافر العقدة فيهما، ويشير الاقتصار على هذين المقامتين إلى أن بديع الزمان الهمذاني لم يوفق في كثير من مقاماته بجعلها تتوافر على العقدة[3]. في حين نفى الدكتور شوقي ضيف وجود العقدة في مقامات بديع الزمان الهمذاني؛ إذ يقول ليس فيها "عقدة ولا حبكة، واكبر الظن إن بديع الزمان لم يعن بشيء من ذلك، فلم يكن يريد أن يؤلف قصصاً"[4]، وذهب محمد الطيب وإبراهيم عبد الرحيم إلى أن العقدة نادرة وقليلة، وان المقامة البغدادية قد احتوت على العقدة[5].

ويقول الدكتور مصطفى الشكعة، أن "القصة الناجحة تعتمد أكثر ما تعتمد على العقدة والعرض وعنصر الحركة والمفاجأة والوقائع المثيرة والتفاصيل الدقيقية، وتسجيل ألوان من الحياة الاجتماعية، فإذا ما تحققت هذه الأصول في المقامة أدخلتها في عالم القصة من أوسع الأبواب"[6]. ويعلق الدكتور مصطفى الشكعة على المقامة الموصلية بقوله "إن العقدة محبوكة والانتقال واضح والحركة سريعة والعرض موفق خال من الفجوات، والقصة بعد ذلك مليئة بالمفاجآت والوقائع المثيرة ولا تلبث القصة

---

(1) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة 64.

(2) أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة 190.

(3) ينظر: النثر الفني في القرن الرابع 252/1-253.

(4) المقامة 8.

(5) ينظر: تاريخ الأدب والنصوص الأدبية محمد الطيب وإبراهيم عبد الرحيم 324.

(6) بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية 292.

أن تنتهي نهاية فنية طيبة"[1].

ويذهب الدكتور فكتور الكك إلى تشخيص حقيقية العقدة في الهمذانية، بقوله " فالعقدة التي تقوم عليها القصة فتوحد أجزاءها وحوادثها وتبرز أشخاصها في أحرج مواقفهم ثم تحل حلاً طبيعياً يكشف لك جوانب من الحياة اليومية نادرة في المقامة تأتي عرضاً على غير قصد من المؤلف حين يسترسل نفسه على سجيتها. أما الحيلة المقصود إليها في سبيل تسلسل الحوادث وربطها برابطة السببية فهو عن المقامات بعد الفطرة عن التصنع"[2]. فهو يرى أن وجود العقدة نادر بمعنى انه لم ينف وجودها. فثمة مقامات نجد فيها العقدة "فالمقامات المضيرية والبغدادية والبشرية والاسدية تقوم على العقدة والتسلسل في السرد في خفة ورشاقة"[3].

أما عبد الملك مرتاض، فاقر كذلك إقراراً جزئياً بوجود العقدة في عدد من المقامات دون الكل، إذ قال "إننا نلاحظ على البديع أن مقاماته خلت في كثير منها من العقدة الفنية التي نلتمسها في القصص، ولاسيما في بعض المقامات – وعلى أنها قليلة – التي يريد الهمذاني فيها إظهار التفوق اللغوي والبراعة الإنشائية، أي في المقامات التي يهتم فيها بالشكل أكثر مما يهتم بالمضمون"[4]، فمرتاض يقر بوجود العقدة في عدد من المقامات دون الجميع، بمعنى أن البديع اعتنى في المقامات الحمدانية والوعظية والاهوازية والوصية بالشكل، معترفاً ببراعته في بنائها، وهكذا افتقدت هذه المقامات العقدة. ونحن نشاطر مرتاض في كون هذه المقامات قد خلت من العقدة، لابتعادها عن تسلسل في الأحداث فضلاً عن أزمتها وحلها.

أما الدكتور محمد رشدي حسن، فيقول "إن العقدة في المقامات البديعية ظهرت

---

(1) بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية.

(2) بديعات الزمان 100.

(3) المصدر نفسه.

(4) القصة في الأدب العربي القديم 228.

ولكن بشكل غير واضح، فالمشكلات المعروضة في المقامات لم يكن هناك جهد في حبكتها، وبالتالي لم يكن لها حل، ومن ثم فان القارئ من السهل عليه أن يحيط علماً بنهاية المقامة منذ المقدمة قبل بلوغ الخاتمة وحين يبلغها تستكمل هيئة الصورة في ذهنه"[1]. وينطبق قول الباحث على تلك المقامات التي يمارس فيها أبو الفتح الاستجداء والاحتيال.

ويذهب الدكتور محمد نبيه حجاب إلى فقدان العقدة في الأعم الأغلب في المقامة الهمذانية إذ "ليست الناحية القصصية في المقامات إذا هدفاً أصيلاً ... ومن ثم خلت – إلى حد ما – من العقدة الفنية أو الحبكة القصصية التي هي حجر الزاوية في مثل هذا البناء"[2]. فالباحث لم يجزم بفقدان العقدة، وإنما هناك ملامح لها. وهو يوافق الدكتور شوقي ضيف في أن الناحية القصصية ليست هي المطلوب انجازها لتتوافر على العقدة.

أما الدكتور يوسف نور عوض فيرى أن المقامات من ذات الحبكة المفككة، ذلك ان هناك نوعين من الحبكة في القصة، القصة ذات الحبكة المفككة والقصة ذات الحبكة العضوية المتماسكة "وتبنى القصة من النوع الأول، على سلسلة من الحوادث أو المواقف المنفصلة التي تكاد لا ترتبط برباط ما. ووحدة العمل القصصي فيها لا تعتمد على تسلسل الحوادث، ولكن على البيئة التي تتحرك فيها القصة، أو على الشخصية الأولى فيها، أو على النتيجة العامة التي تنتظم الحوادث والشخصيات جميعاً. وهكذا يستطيع الكاتب أن يقدم لنا مجموعة من الحوادث الممتعة، التي تقع على شكل حلقات متتابعة لا تنحدر الواحدة منها على الأخرى، ولا تتصل إلا بذلك الرباط الذي يخفيه الكاتب عنا حتى نكتشفه أخيراً بعد الفراغ من القصة"[3]. وبما أن

---

(1) أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة 29.

(2) ظاهرة المقامات 92.

(3) فن القصة 73-74.

هذا النوع من القصص يؤكد على الشخصية، التي تظهر في أحداث ووقائع مختلفة "فقد اكتفى الكاتب فيه بتنويع الأحداث والمواقف التي يظهر فيها البطل مع الاحتفاظ بالخيط العام الذي تعبر عنه شخصيته ومجمل ما أراد أن يعبر عنه بديع الزمان هو تقديم نموذج إنساني نلمح من خلاله صورة لواقع المجتمع العباسي ولقد أجاد رسم هذه الصورة من خلال شخصيتي الراوي والبطل"(1).

وهكذا فقد اتفق الباحثون على وجود العقدة في مقامات بديع الزمان الهمذاني، وان تضاءل ظهورها في كثير من المقامات. وقد خالف هذا الإجماع الدكتور شوقي ضيف، لأنه يرى أن بديع الزمان الهمذاني لم يسع أن ينتج فناً قصصياً ليهتم بوجود العقدة أو الحبكة في سائر مقاماته. ولنأخذ المقامة الموصلية مثلاً، وهي التي يحدثنا بديع الزمان فيها وعلى لسان أبن هشام، انه لما قفل من الموصل طلب هو والإسكندري أن ينزلا داراً، فيقول "ودفعنا إلى دار قد مات صاحبها وقامت نوادبها، واحتفلت بقومٍ قد كوى الجزعُ قلوبهم، وشقّت الفجيعة جيوبهم، ونساءٍ قد نشرت شعورهنّ، يضربن صدورهنّ، وشددت عقودهن، يلطمن خدودهن، فقال الأسكندري: لنا في هذا السواد نخلة، وفي هذا القطيع سخلةٌ، ودخل الدار لينظر إلى الميّت وقد شُدَّت عصابتُهُ لينقل، وسُخِّن ماؤه ليُغسل، وهيئ تابوته ليُحمل، وخيطت أثوابه ليكفّن، وحفرت حفرته ليدفن، فلما رآه الأسكندري أخذ حلقه، فجسّ عرقه، فقال: يا قوم أتقو الله لا تدفنوه فهو حي، وإنما عرته بهتة، وعلته سكتة، وأنا أسلمه مفتوح العينين، بعد يومين، فقالوا: من أين لك ذلك؟ فقال: إن الرجل إذا مات برداسته وهذا الرجل قد لمسته فعلمت أنه حي، فجعلوا أيديهم في أسته، فقالوا: الأمر على ما ذكر، فافعلوا كما أمر، وقام الأسكندري إلى الميّت، فنزع ثيابه ثم شدّ له العمائم، وعلّق عليه تمائم، والعقة الزيت، وأخلى له البيت، وقال: دعوه، ولا تروعوه، وان سمعتم له أنيناً فلا تجيبوه، وخرج من عنده وقد شاع الخبر وانتشر، بان الميت قد نشر، وأخذتنا المبار،

(1) فن المقامات بين المشرق والمغرب 57.

من كل دار، وانثالت علينا الهدايا من كل جار، حتى ورم كيسنا فضة وتبراً وامتلأ رحلنا اقطاً وتمراً، وجهدنا أن ننتهز فرصة في الهرب فلم نجدها حتى حلّ الأجل المضروب، واستنجز الوعد المكذوب فقال الأسكندري: هل سمعتم لهذا العليل ركزاً، أو رأيتم منه رمزاً؟ فقالوا: لا، فقال: إن لم يكن صوّت مذ فارقته، فلم يجيء بعد وقته، دعوه إلى غدٍ فإنكم إذا سمعتم صوته، أمنتم موته، ثم عرفوني لاحتال في علاجه، وإصلاح ما فسد من مزاجه، فقالوا: لا تؤخر ذلك عن غد، قال: لا، فلما ابتسم ثغر الصبح وانتشر جناح الضو، في أفق الجو، جاءه الرجال أفواجاً والنساء أزواجاً، وقالوا نحب أن تشفي العليل، وتدع القال والقيل. فقال الأسكندري: قوموا بنا إليه، ثم حدر التمائم عن يده، وحلّ العمائم عن جسده، وقال: انيموه على وجهه، فأسنيم، ثم قال: أقيموه على رجليه، فأقيم، قال: خلوا عن يديه، فسقط رأساً، وطنّ الأسكندري بفيه وقال: هو ميت كيف أحييه؟ فأخذه الخف وملكته الأكف، وصار إذا رفعت عنه يد وقعت عليه أخرى، ثم تشاغلوا بتجهيز الميت، فانسللنا هاربين"[1]. لقد بدأ الحدث بدخول أبن هشام والأسكندري، وإدعائهما القدرة على إحياء الميت. ثم تأزم الموقف ووصل إلى حد وجوب تنفيذ ادعائهما فلم يتمكنا من ذلك فظهر خداعهما للناس، فانهالت عليهما الأكف بالضرب فلاذا بالفرار فالعقدة هنا ظاهرة وقد أجاد الهمذاني في رسم الحدث وتطويره وصولاً به إلى العقدة.

أما المقامة الأسدية فيحدثنا فيها أين هشام، أنه كان مع جماعته وظهر لهم أسد فقتل منهم وقتلوه، يقول "وعدنا إلى الفلاة، وهبطنا أرضها وسرنا حتى إذا ضمرت المزاد، ونفد الزاد أو كاد يدركه النفاد، ولم تملك الذهاب ولا الرجوع، وخفنا القاتلين الظمأ والجوع، عنّ لنا فارس فصمدنا صمده، وقصدنا قصده، ولماّ بلغنا نزل عن حرّ فرسه ينقش الأرض بشفتيه، ويلقي التراب بيديه، وعمدني من بين الجماعة، فقبل ركابي، وتحرم بجنابي .... فقلنا: مالك لا أبالك؟ فقال: أنا عبد بعض الملوك، همّ من

(1) المقامات 113 – 117.

قتلي بهم، فهمت على وجهي إلى حيث تراني.. ثم قال: أنا اليوم عبدك، ومالي مالك، فقلت: بشرى لك وبك، أدّاك سيرك إلى فناء رحب، وعيش رطب وهنأتني الجماعة، وجعل ينظر فتقتلنا الحاظه، وينطق فتفتننا ألفاظه، فقال: يا سادة إن في سفح الجبل عيناً، وقد ركبتم فلاةً عوراء، فخذوا من هنالك الماء، فلوينا الأعنة إلى حيث أشار ... فقال: الأتقيلون في الظل الرحب، على هذا الماء العذب؟ فقلنا أنت وذاك فنزل عن فرسه، وحلّ منطقته، ونحّى قرطقته فما أستترعنا إلاّ بغلالةٍ تنمّ عن بدنه ... فقلت: يا فتى ما الطفك في الخدمة، وأحسنك في الجملة قد، فالويل لمن فارقته، وطوبى لمن رافقته، فكيف شكر الله على النعمة بك؟ فقال: ما سترونه مني أكثر ... أريكم من حذقي طُرفا، لتزدادوا بي شغفاً؟ فقلنا: هات، فعمد إلى قوس أحدنا فاوتره، وفوّق سهماً فرماه في السماء ... ثم عمدا إلى كنانتي فأخذها، وإلى فرسي فعلاه، ورمى أحدنا بسهم أثبته في صدره، وآخر طيّره من ظهره، فقلت: ويحك ما تصنع؟ قال: أسكت يالكع، والله ليشدن كل منكم يد رفيقه، أولا غصنه بريقه ... وهو راكب ونحن رجالةٌ، والقوس في يده يرشق بها الظهور. ويمشق بها البطون والصدور ... فشد بعضنا بعضاً، وبقيت وحدي، لا أجد من يشدّ يدي، فقال: أخرج باهابك، عن ثيابك، فخرجت ثم نزل عن فرسه، وجعل يصفع الواحد مناً بعد الآخر، وينزع ثيابه وصار إليّ وعلي خفان جديدان، فقال: أخلعهما لا أم لك، فقلت: هذا خف لبسته رطباً فليس يمكنني نزعه، فقال: عليّ خلعه، ثم دنا إلى لينزع الخُفّ، ومددت يدي إلى سكين كان معي في الخف وهو في شغله فأثبته في بطنه، وابنته من متنه، فما زاد على فم فغره، والقمه حجره، وقمت إلى أصحابي فحللت أيديهم، وتوزعنا سلب القتيلين"[1].

فحدث المقامة هنا يقوم على ملاقاة أبي الفتح الأسكندري لذلك الشاب الذي أظهر طيبه وبراعته في الخدمة، ثم تطور هذا الحدث بأن أنقلب ذلك الشاب عليهم وسلب منهم ملابسهم، ويصل الحدث إلى ذروته "العقدة" حين بحثوا عن منفذ حتى

---

(1) المقامات 39 – 44.

يهربوا من ذلك اللص "الشاب"، ويخلص الحدث إلى الحل بان يقتل ابن هشام ذلك اللص ويستولي على ماله وما تركه من سلبه، علما أن ابن هشام كان قد روى قبل أن يقص هذا الحدث ملاقاتهم للأسد وقضاءهم عليه. وهكذا نلحظ انتقالاً غير متسلسل وغير منسق في ترتيب الأحداث وترابطها، مما يدفعنا إلى ترجيح ما ذهب إليه الدكتور يوسف نور عوض من أن الحوادث في المقامة تركز على الشخصية وإظهارها بشتى الأشكال والمظاهر، ولعل ذلك هو السبب في عدم ظفرنا بالعقدة عبر حدث يتسلسل نحوها ثم ينتهي إلى الحل في المقامات كلها. فلقد كان هم البديع هو الشخصية، ولا سيما شخصيتي (الأسكندري) و (ابن هشام) وما يقومان به من أعمال.

ج – الحوار:

يعد الحوار ركناً مهماً في المسرحية[1]، فهو "تبادل الكلام بين اثنين أو أكثر"[2] والحوار كذلك "جزء هام من الأسلوب التعبيري في القصة"[3]. ويؤدي الحوار دورا مهما في تشكيله "فالحوار ليس حوارا بين الشخصيات من اجل الشخصيات والأحداث فحسب ولكن من اجل المستمع. فإذا كان الحوار بين طرفين ظاهريا فانه يوجد طرف ثالث هو المستمع"[4].

ولقد اختلف الباحثون في مدى وجود الحوار ودوره في مقامات بديع الزمان الهمذاني– إن وجد – فالدكتور شوقي ضيف يقول إن "الحوار يأتي على الهامش، فالقصد الأول في مقامة البديع إنما هو الإتيان بمجاميع من الألفاظ والأساليب التي تخلب السامعين وتخترق بروعتها حجاب قلوبهم فليس للبديع غاية قصصية بالمعنى

---

(1) ينظر: الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون د. طه عبد الفتاح مقلد 32.

(2) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة 78.

(3) فن القصة 117.

(4) الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون 12.

الدقيق"[1]. فهو يرى أن الغاية التعليمية لبديع الزمان جعلته يصوغ مقاماته بشكل قصصي، يتمثل في هذا الشكل من الحوار المحدود[2]. ليؤكد مجدداً معارضته للغاية القصصية التي قد تكون وراء إنتاج بديع الزمان لهذا الفن. في حين يخالف الدكتور مصطفى الشكعة ما ذهب إليه الدكتور شوقي ضيف، فيرى "أن بعض المقامات بما حوت من حوار رائع بارع يمكن بقليل من التصرف والتحوير أن تكون مسرحيات فكاهية قصيرة لواتيح لها الإخراج الناجح"[3]، وقد وافق الدكتور عبد الرحمن ياغي ما ذهب إليه الشكعة[4] فالشكعة لم يجزم بوجود الحوار في المقامات جميعها أو أغلبها، بل الحوار البارع يوجد في عدد منها. فيمكن للمقامة – حسب رأيه – أن تظهر بشكل جيد إذا كان هناك تحوير في إجراء من ذلك الحوار الذي حوته المقامة، في حين نجد الدكتور علي الراعي قد إستغنى عن هذا التصرف القليل أو التحوير، وقام بعمل المقامة المضيرية على شكل مسرحية، لا كثر من مشهد[5]. في حين ابعد الدكتور عمر الطالب المقامة من أن تعد مسرحية بالمعنى الحديث[6].

أما الدكتور فكتور الكك، فيرى "أن هذا الحوار بين الراوية والبطل نزر يسير يقتصر على سؤال أو تعجب يعقبهما رد من البطل بقليل من الكلام أو بضعة أبيات شعرية. فهو إذاً وسيلة مصطنعة يستخدمها الهمذاني للتفنن في ضروب النثر والشعر ولبيان مقدرته اللغوية وطول باعه في التراكيب والوجوه البيانية والبديعة التي شغلت الناس في عصره وملأت دنياهم"[7]. فالكك يوافق الدكتور شوقي ضيف فيما ذهب

---

(1) المقامة 32.

(2) ينظر: المصدر نفسه 9.

(3) بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصفحية 307.

(4) ينظر: رأي في المقامات 50.

(5) ينظر: فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني د. علي الراعي 13 – 21.

(6) ينظر: نشأة المسرحية في الأدب العربي 62.

(7) بديعات الزمان 85 – 86.

إليه، من أن الحوار محدود وقد أفاد منه بديع الزمان الهمذاني في خدمة الشكل الجديد وتسهل تقديمه للمتعلمين. وهو يعني بذلك الحوار الذي يأتي على شكل سؤال يطرحه الراوي ليجيب عليه أبو الفتح الأسكندري نثراً أو شعراً. فمما جاء في المقامة السارية من ذلك "قال: عيسى بن هشام فلماً بلغ هذا المكان قطعت عليه فقلت: حرسك الله: ألست الاسكندري؟ فقال: وأدام حراستك، ما أحسن فراستك"[1]. فقد سأل عيسى بن هشام أبا الفتح الاسكندري فأجابه نثراً عن سؤاله، ومن أمثلة إجابة أبي الفتح الاسكندري بأبيات شعرية من ذلك ما حدث به عيسى بن هشام، من أنه وأصحابه سألوا أبا الفتح الاسكندري "كنت من قبل مطلعاً على أمورنا، ولم تعد الآن ما في صدورنا، ففسّر لنا أمرك واكشف لنا سرك، فقال:

أنـــــا ينبــــوع العجائـــــب	فـــي احتيــــالي ذو مراتـــبْ
أنـــا فـــي الحـــق ســـنام	أنـــا فـــي الباطـــل غـــاربْ
أنـــــا اســـــكندر داري	فـــــي بـــــلاد الله ســـــارب
اغتـــدى فـــي الـــدّير قـــسيـ	ـــساً وفـــي المـــسجد راهـــبْ[2]

ويذهب عبد الملك مرتاض إلى أن المقامة مشتملة على الحوار[3]، ويوافقه على ذلك الدكتور عمر الطالب[4]. بل أن الدكتور عمر الطالب يذهب إلى أن الحوار قد اتضح في المقامات وقد خص بالذكر منها المقامات البغدادية والمضيرية والخمرية، لكن هذا الحوار– كما يرى – لم يظهر على نحو ذي قيمة في بقية

---

(1) المقامات 404.

(2) المصدر نفسه.

(3) ينظر: القصة في الأدب العربي القديم 189.

(4) ينظر: نشأة المسرحية في الأدب العربي 64.

المقامات[1]. وقد وافقه على ذلك الدكتور محمد رشدي حسن، إذ يقول"وقد وضحت قيمة الحوار في هذه المقامات الثلاثة وكيف أنه كان قادراً في المقامة البغدادية على التعبير عن شخصيتي السوادي الساذج وعيسى بن هشام المحتال الجريء"[2]. ثم يتابع رشدي قوله، فيقول "وبقية المقامات لم يظهر فيها الحوار الذي يتخذ الشكل الحركي المتطور الخاضع لمقتضيات المسرح"[3].

ويقول ايليا سليم الحاوي في معرض تعليقه على المقامة المضيرية، أن "المسرحية هنا تقوم على الحوار المنفرد، غالباً، والمزدوج في فترات قليلة"[4]. إن وجود هذا الحوار المنفرد – من لدن التاجر – جعل أنعام الجندي تذهب إلى انتفاء قيمة حوار المضيرية لأن السائل هو الذي يجيب وهو التاجر[5]. أي أن الحديث لم يتجاذبه طرفان أو أكثر. وإنما قام بأدائه في – الأغلب – التاجر. ومن ذلك قول التاجر "هذه داري، كم تقدر يا مولاي أنفقت على هذه الطاقة؟ أنفقت والله عليها فوق الطاقة"[6]، وكذلك قوله "وهذه الحلقة تراها اشتريتها في سوق الطرائف من عمران الطرائفي بثلاثة دنانير مُغزية، وكم فيها يا سيدي من الشبه؟ فيها ستة أرطال، وهي تدور بلولب في الباب، بالله دورها، ثم انقرها وأبصرها، وبحياتي عليك لا اشتريت الحلق إلا منه، فليس يبيع إلا الاعلاق"[7]. فقد جرى الحوار في المضيرية – ليس بأكملها – نحو أحادي منفرد، فالتاجر يسأل وهو نفسه الذي يجيب.

أما الدكتور عمر الدقاق فيرى أن الحوار في المقامة البغدادية "رشيق معبرا

---

(1) ينظر: القصة العربية في الأدب العربي 110.
(2) أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة 28.
(3) المصدر نفسه 29.
(4) نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص 773.
(5) ينظر: الرائد في الأدب العربي 494.
(6) المقامات 127.
(7) المصدر نفسه 128 – 129.

أستطاع الهمذاني استخدامه في تطوير حوادث المسرحية، وبعث الحركة فيها حين أجراه على لسان كل شخصية بما يتفق مع سماتها"[1].

ولنأخذ المقامة البغدادية مثالاً على ذلك، إذ يقول أبن هشام "فإذا أنا بسوادي يسوق بالجهد حماره، ويُطرّف بالعقد إزاره، فقلت: ظفرنا والله بصيد، وحياك الله أبا زيد ... فقال السوادي: لست بأبي زيد، ولكني أبو عبيد، فقلت: نعم، لعن الله الشيطان ... فكيف حال أبيك؟.. فقال: قد نبت الربيع على دمنته.. فقلت: إنا لله وإنا إليه راجعون.. ومددت البدار إلى الصدار، أريد تمزيقه.. وقال: نشدتك الله لا مزّقته، فقلت: هلم إلى البيت نُصب غداءً، أو إلى السوق نشتر شواء ... ثم أتينا شواء يتقاطر شواؤه عرقاً. وتتسايل جوذاباته مرقاً، فقلت: افرز لأبي زيد من هذا الشواء ... فانحنى الشواء بساطوره، على زبدة تنوره، فجعلها كالكحل سحقاً ... وقلت لصاحب الحلوى: زن لأبي زيد من اللوزينج، رطلين فهو أجرى في الحلوق ... قال: فوزنه تم قعد وقعدت، وجرّد وجردّت، حتى استوفيناه، ثم قلت: يا أبا زيد ما أحوجنا إلى ماء يشعشع بالثلج ... أجلس يا أبا زيد حتى نأتيك بسقاءٍ، يأتيك بشربة ماءٍ، ثم خرجت وجلست بحيث أراه ولا يراني أنظر ما يصنع، فلما أبطأت عليه قام السوادي إلى حماره، فاعتلق الشواء بأزاره، وقال: أين ثمن ما أكلت؟ فقال أبو زيد: أكلته ضيفاً، فلكمه لكمة ... ثم قال الشواء:هاك، ومتى دعوناك.. فجعل السوادي يبكي ويحل عُقده بأسنانه ويقول: كم قلت لذاك القريد، أنا أبو عبيد، وهو يقول: أنت أبو زيد"[2].

فقد اتضح من خلال الحوار بين السوادي وابن هشام، ان السوادي رجل بسيط ساذج من الذين يجهلون ما تخفي لهم طرقات المدن الكبرى مثل بغداد، فيقعون صيدا بيد من أحترف الحيلة والكذب كما حدث له مع ابن هشام بما سبق أن ذكرنا. وهكذا أجرى الهمذاني الحوار بين السوادي وابن هشام بما اتضحت به ومعه شخصية كل

(1) ملامح النثر العباسي د. عمر الدقاق 380.
(2) المقامات 70 – 73.

منهما فـ "التعريف بالشخصيات يجب أن يتم في التمثيلية بطريقة غير مباشرة من خلال الحوار ومن خلال الشخصيات ذاتها"(1).

ومن الحوار – كذلك – ما ورد في المقامة الخمرية، إذ سال أبن هشام وصحبه صاحبة الحانة عن خمرها "قالت ... كأنما اعتصرها من خدي، أجداد جدي وسر بلوها من القار بمثل هجري وصدّي، وديعة الدهور ... قلنا: هذا الضآلة وأبيك، فمن المطرب في ناديك؟ ولعلها تشعشع للشرب، بريقك العذب، قالت: أن لي شيخاً ظريف الطبع، طريف المجون، مرّبي يوم الأحد في دير المربد، فسارني حتى سرني ... قال: ودعت بشيخها فإذا هو أسكندرينا أبو الفتح"(2). فقد صور الهمذاني ما يطلبه أهل الأنس في الحانات وما تقدمه لهم صاحبة الحانة من أطايب خمرها فـ "الحوار الجيد هو الذي يعبر عن نواحي الشخصية من جانبها الاجتماعي"(3).

وظهرت شخصية الغلام في المقامة الاسدية شخصية مخادعة محتالة، فمما دار بين ابن هشام من حوار وذلك الغلام، إذ قال يخاطب ابن هشام "أنا عبد بعض الملوك، هم من قتلي بهم، فهمت على وجهي إلى حيث تراني، وشهدت شواهد حاله، على صدق مقاله، ثم قال: أنا اليوم عبدك، ومالي مالك، فقلت: بشرى لك وبك، أداك سيرك إلى فناء رحب، وعيش رطب، وهنأتني الجماعة، وجعل ينظر فتقتلنا الحاظه، وينطق فتفتننا ألفاظه، فقال: يا سادة إن في سفح الجبل عيناً، وقد ركبت فلاة عوراء، فخذوا من هنالك الماء، فلوينا الأعنة إلى حيث أشار ... فقال: الأتقيلون في الظل الرحب، على هذا الماء العذب؟ فقلنا: أنت وذاك فنزل عن فرسه، وحل منطقته، ونحى قرطقته فما استتر عنا إلا بغلالة تنم عن بدنه .... فقلت: يا فتى ما ألطفك في الخدمة، وأحسنك في الجملة ... فقال: ما سترونه مني أكثر ... فقلنا: هات، فعمد

---

(1) الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون 22.

(2) المقامات 427 – 434.

(3) الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون 19.

إلى قوس أحدنا فأوتره، وفوق سهماً فرماه في السماء، وأتبعه بأخر فشقه في الهواء، وقال: سأريكم نوعاً أخر ..... ورمى أحدنا بسهم أثبته في صدره.. فقلت ويحك ما تصنع؟ قال: أسكت يا لكع، والله ليشدن كل منكم يد رفيقه، أو لأغصنه بريقه"(1). فقد أظهر لنا الهمداني من خلال هذا الحوار الذي دار بين الغلام وابن هشام شخصية ذلك الغلام الذي احتال عليهم بإظهار أخلاقه وبراءته لكن بعد أن اطمأنوا له أظهر لهم حقيقة أمره في كونه لص محتال، فضلاً عن دفع الحدث وجعله يأخذ بشيء من التطور سعياً لتأزم الموقف.

وثمة مقامات قد خلت من الحوار وفي أحيان ليست بقليلة لا يتعدى الحوار سؤالاً وإجابة من غير أن يأخذ بالتطور، وهذا ما جعل الباحثين يذهبون إلى عدم توافره على نحو شامل متطور في المقامات بأكملها.

د- الزمان والمكان:

الزمان والمكان هما الإطار الذي يحد الحادثة عند وقوعها، فـ "كل حادثة تقع في مكان معين وزمان بذاته. وهي لذلك ترتبط بظروف وعادات ومبادئ خاصة بالزمان والمكان اللذين وقعت فيهما"(2). فيحيطانا علماً بما حدث ومتى وأين. ويرى الدكتور فكتور الكك ان أماكن المقامات تكون في اغلب الأحيان في الحواضر العباسية إذ يقول "أما حوادث هذه المقامات فغالباً ما تكون الحواضر مسرحاً لها ولاسيما حواضر الأطراف من المملكة الإسلامية. ونادراً ما طاف خيال البديع في فيافي البادية وتحت مضاربها كما في مقاماته الاسدية والبشرية والغزارية والاسودية والغيلانية"(3). فقد كانت البادية والصحراء المكان الذي دارت فيه وقائع تلك المقامات وإذا كان بعيداً عن ظلال المدن. "ما نعرفه عن المكان هو جزء لا يتجزأ مما نعرفه

(1) المقامات 40 – 43.

(2) الأدب وفنونه د. عز الدين إسماعيل 194.

(3) بديعات الزمان 64-65.

عن الشخصية التي تحرك أو تستقر في المكان"[1]. فان شخصية ابن هشام الجوالة، وكذلك شخصية الاسكندري، إذ لا يستقران بمكان بعينه فتارة في جرجان وأخرى في الموصل وثالثة في اليمن، لتدل على كونهما شخصيتين جادتين في سعيهما وراء غاياتهما، مهما صادفهما من عواقب وأخطار، بغض النظر عن طبيعة سلوكهما لتحقيق ذلك، ومدى نجاحهما و الهمذاني يذكر على لسان ابن هشام أماكن متعددة مابين الأراضي المتسعة بين العراق وإيران[2].

لقد رسم الهمذاني صورة للبيئة التي كان يحيا فيها، فما المقامة الرصافية وما جاء فيها من أوصاف للذين يمتهنون السرقة إلا إشارة إلى ما كان يقع في بغداد في تلك الحقبة. وتماثلها في ذلك التصوير المقامة النيسابورية وما كان يقع في جرجان من أجواء أدبية ثقافية، فقد أورد الهمذاني في المقامة القريضية أن ابن هشام كان في جرجان، وما حملته هذه المقامة من احكان نقدية أدبية، وكذلك يخبرنا الهمذاني أن ابن هشام كان في جرجان فكان هناك رجل يحفظ عن أخبار العرب والأدب. وكأنما هناك أمكنة حملت شيئاً من خصوصيتها مما جعل الهمذاني يفرق في رسمه لتلك الأماكن وما تضمنته.

أما الزمان فلم ينل حظاً وافراً من عناية الباحثين يقول الدكتور مازن المبارك أن أزمنة المقامات "لا تتصف بالصدق أو الواقعية بل هي في كثير من الأحيان بنات الخيال الخصب"[3]. فهناك مقامات لم يكن الزمن فيها حقيقياً، ومن أمثلة ذلك المقامة الحمدانية التي يقول الهمذاني فيها "حدثنا عيسى بن هشام قال: حضرنا مجلس سيف الدولة بن حمدان يوماً، وقد عرض عليه فرس"[4]؛ فالبديع يذكر هنا وعلى لسان ابن هشام انه حضر مجلس سيف الدولة علماً أن الهمذاني ولد سنة (358 هـ)، وسيف

(1) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا إبراهيم جنداري 151.
(2) ينظر: رأي في المقامات 37.
(3) مجتمع الهمذاني من خلال مقاماته 121.
(4) المقامات 204–206.

الدولة قد توفي سنة (356 هـ)[1]. أي أن الهمذاني لم يدرك سيف الدولة حتى يحضر مجلسه. وكذلك المقامة القزوينية التي جاء فيها "حدثنا عيسى بن هشام قال: غزوت الثغر بقزوين، سنة خمس وسبعين"[2]. ولا نعرف أهو تاريخ مفترض أو خيالي أم انه قد قصد سنة 375 هـ. فان كانت 75 هـ فهو تاريخ غير حقيقي لم يشهده الهمذاني. وكذلك الأمر في المقامة الغيلانية التي يحدثنا بديع الزمان فيها وعلى لسان ابن هشام عن الشاعرين ذي الرمة والفرزدق، وهما من شعراء الدولة الأموية[3]. مع أن الهمذاني عاش في ظلال الدولة العباسية.

ولعل اهتمام الهمذاني بالشخصية جعلته لا يعتني كثيراً بتعيين الزمان الذي تتقلب فيه شخصياته سوى إشارات عابرة في عدد من المقامات. فلم يسجل اهتمامه بالزمان كما سجل اهتمامه بالمكان – الذي قد يغفله أحيانا – والذي يشير إليه في الغالب أو يشير إلى المكان الذي قفل منه من بقاع الدولة العباسية آنذاك، ونرجح أن السبب في عدم اهتمامه بتحديد هذين العنصرين في جميع المقامات هو إبراز شخصياته في أكثر من مكان من تلك البقاع التي فسدت الأوضاع فيها، فضلاً عن استخدام تواريخ خيالية من زمان مضى لم يتحقق للهمذاني إدراكه، فضلا عن أن الهمذاني لم يكن بخلده أن ينشأ مقامات تشاكل القصص والروايات الحديثة التي يعتني كتابها برسم الزمان والمكان وبيان أثرهما في الشخصية بوصفهما إطارين يحتويان الحدث أو الفعل الذي تقوم به الشخصية.

---

(1) ينظر: وفيان الأعيان 82/3.

(2) المقامات 100.

(3) ينظر: المصدر نفسه.

المصادر والمراجع

- اثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، د. محمد رشدي حسن، د. ط، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1974.
- الآداب العربية في العصر العباسي الثاني، د. محمد عبد المنعم خفاجي، د. ط، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1975.
- الأدب في ظل بني بويه، محمود غناوي الزهيري، د. ط، مطبعة الأمانة، مصر، 1949.
- الأدب وفنونه، د. عز الدين إسماعيل، ط6، دار الفكر العربي، 1976.
- أدباء العرب في الاعصر العباسية، بطرس البستاني، ط6، دار المكشوف ودار الثقافة لبنان، 1968.
- بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية، د. مصطفى الشكعة، ط1، دار الرائد العربي، بيروت –لبنان، 1971.
- بديع الزمان الهمذاني، مارون عبود، نوابغ الفكر العربي د. ط، دار المعارف، 1963.
- بديعات الزمان بحث تاريخي تحليلي في مقامات الهمذاني، د. فكتور الكك، ط2، دار المشرق، بيروت 1971.
- تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، أنيس المقدسي، ط3، دار العلم للملايين، بيروت، 1965.
- جحا العربي، د. محمد رجب النجار، ط2، دار السلاسل للطباعة والنشر والتوزيع، 1989.
- الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، د. طه عبد الفتاح مقلد، مكتبة الشباب 1975-رأي في المقامات، د. عبد الرحمن ياغي، ط1، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، 1969.
- الرائد في الأدب العربي، إنعام الجندي، ج1، دار الرائد العربي، بيروت – لبنان، 1978 .1979.

- شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، محمد عبده، ط7، 1946.
- شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، محمد محي الدين عبد الحميد، ط2، مطبعة المدني، القاهرة، 1962.
- فن القصة القصيرة، د. رشاد رشدي، ط2، دار العودة، بيروت، 1975.
- فن القصة، احمد أبو سعد، ج1، ط1، منشورات دار الشرق الجديد، بيروت، 1959.
- فن القصة، د. محمد يوسف نجم، ط5، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1966.
- فن المقامات بين المشرق والمغرب، د. يوسف نور عوض، ط1، دار القلم، بيروت، لبنان، 1979.
- الفن ومذاهبه في النثر العربي، د0 شوقي ضيف، ط 4، دار المعارف، مصر، 1965
- فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني، د. علي الراعي، د. ط، دار الهلال، 1970. –في الأدب العباسي، محمد مهدي البصير، ط3، مطبعة النعمان، النجف الاشرف، 1970.
- القصة في الأدب العربي القديم، عبد الملك مرتاض، ط1،دار ومكتبة الشركة الجزائرية، الجزائر، 1968.
- مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، سمير المرزوقي، جميل شاكر، د. ط، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) –بغداد، الدار التونسية للنشر، 1986.
- المعجم الأدبي، جبور عبد النور، ط 1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة د. سعيد علوش، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.
- معجم المصطلحات الأدبية، مجدي وهبة، كامل المهندس، د. ط، مكتبة لبنان، بيروت، 1979.
- المقامة، د. شوقي ضيف، سلسلة فنون الأدب، ط6، دار المعارف، 1987.
- ملامح النثر العباسي، د. عمر الدقاق، د. ط دار الشرق العربي، بيروت، د. ت.
- النثر الفني في القرن الرابع، د. زكي مبارك، 1–2، د. ط، دار الجيل، بيروت، 1975.

- النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، احمد كمال زكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972.
- النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، د. ط، دار الثقافة، دار العودة، بيروت لبنان، 1973.
- نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص، إيليا سليم الحاوي، ط3، دار الكتاب اللبناني، 1969
- يتيمة الدهر، أبو منصور الثعالبي، ج3، 4، حققه وضبطه وفصله وشرحه، محمد محيي الدين، د. ط، مطبعة حجازي، القاهرة، د. ت.

الدوريات:

- بديع الزمان الهمذاني في مراة العصر ، إحسان الملائكة، مجلة الآداب، بيروت، س18، ع9، أيلول، 1970.
- ظاهرة المقامات، د. محمد نبيه حجاب، مجلة كلية دار العلوم، القاهرة، العام الجامعي، 1968-1969.
- القصة في الأدب العربي، د. عمر الطالب، مجلة آداب الرافدين، الموصل، ع1، آب، 1971.
- مجتمع الهمذاني من خلال مقاماته، د. مازن المبارك، مجلة مجمع اللغة العربية دمشق، مج43، ج1، ج3، 1968، مج45، ج1، 1970.
- نشأة المسرحية في الأدب العربي، د. عمر الطالب، مجلة آداب الرافدين، الموصل، ع2، تشرين الثاني، 1971.

الرسائل و الاطاريح الجامعية:

- الشكوى في شعر القرن الرابع، جواد رشيد مجيد، رسالة ماجستير، كلية الآداب الجامعة المستنصرية 1988.
- الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري جمعة، إطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1990.

المبحث الخامس

الإيقاع في غزل الشواعر في العصر العباسي

أ.د.منتصر عبد القادر الغضنفري   مثنى عبد الله محمد علي المتيوتي

توطئة

يشغل الإيقاع مكاناً مهماً في الدراسة الفنية، وذلك لأنهُ من العناصر الجمالية الأساسية المكونة للبناء الفني، في الشعر عامة، وفي القصيدة العربية خاصة. والإيقاع هو "التواتر بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء"[1]. وورد في المعجم الأدبي أن الإيقاع "فن في إحداث إحساس مستجاب بالإفادة من جرس الألفاظ وتناغم العبارات واستعمال الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقية الصائتة، وأن الإيقاع ضرورة تستدعيها الموسيقى الخفية في الشعر بصورة طبيعية عفوية"[2]. وهذا يدل على أن الإيقاع يمكن تلمسه في الحروف والكلمات والجمل، لأنه قائم على الحركة التي قد تكون متسارعة أو متباطئة أو قد تكون بارزة أو خافته.

وعن أهمية الموسيقا في الشعر عامة قال الدكتور إبراهيم أنيس: "والكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباهاً عجيباً وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع لتتكون منها جميعاً تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى. التي تنتهي بعدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية، فهو كالعقد المنظوم، تتخذ الخرزة من خرزاته في موضع ما شكلاً خاصاً وحجماً خاصاً ولوناً خاصاً فإذا اختلفت في شيء ما من هذا أصبحت نابية غير منسجمة مع نظام العقد"[3].

والشعر بوصفه وسيلة الشاعر نحو تحقيق التوافق بينه وبين العالم الخارجي فإن من أهم دعائم هذا التوافق هو الإيقاع؛ لأنه "إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله

---

(1) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب مجدي وهبة وكامل المهندس 42.

(2) المعجم الأدبي جبور عبد النور 44.

(3) موسيقى الشعر إبراهيم أنيس 8.

لا ندرك ما في أصوات الكلمات فقط بل ما فيها من معنى وشعور"[1]. ومن ثمة تتضح صلة الإيقاع الوثيقة بمضمون العمل الفني فهو "يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني"[2].

وهذه الدراسة إذ تجعل للإيقاع مستوى خاصاً بين المستويات الفنية للبناء الشعري فإنها تتفق مع النقد الحديث في تقسيم الموسيقا – بوصفها عنصرا إيقاعيا أساسيا – على[3]:

1. إيقاع خارجي: يحكمه العروض وحده وينحصر في الوزن والقافية.
2. إيقاع داخلي: تحكمه قيم صوتيه داخل النص أرحب من الوزن والنظام المجردين وتتمثل في إيقاعات صوتية تنبع من اختيار الشاعر للألفاظ وما بينها من تجانس وتلاؤم في أصوات الحروف والحركات ومن المواءمة والتناسق بين العبارات ومن اتحاد هذه الأشياء سوف يتولد البناء الموسيقي للشعر.

الإيقاع الخارجي

ويقصد به "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين، أو أكثر من فقرة في الكلام أو في أبيات القصيدة التي تمثله التفعيلة في البحر العربي"[4]. ويشكل هذا الإيقاع قانوناً يحكم الشاعر لا يستطيع الفكاك منه؛ إذ يُلزِمهُ بنظام معين في بناء البيت الشعري وذلك على وفق تفعيلات البحر المستخدم، فضلاً عن التزامه بقافية واحدة على مدار القصيدة مما يحتم عليه امتلاك ثروة لغوية هائلة تمكنه من الاستمرار في ضخ القوافي حتى نهاية القصيدة.

---

(1) موسيقى الشعر العربي شكري محمد عياد 116.

(2) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب 42.

(3) ينظر: في النقد الأدبي شوقي ضيف 97، وبناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث يوسف حسين بكار 195.

(4) النقد الأدبي الحديث محمد غنيمي هلال 461.

أولا:الوزن

"يعد الوزن علامة فارقة للقول الشعري فهو الذي يميزه عن سواه من فنون القول إذ إنه العنصر الذي يمنح الكلام موسيقى خارجية"[1]. وقد كان الوزن موضوع اهتمام النقاد القدامى حتى عدوه "أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها بالضرورة"[2].

وتقوم التفعيلات على "عدد من الضربات التي يستغرق كل منها كماً معيناً"[3]. من الزمن. كما إنه بتكرار هذه الضربات على نحو ثابت تقريباً يحقق للوزن استقراره النابع من الانسجام بين أفكار المبدع وكلماتِهِ، الأمر الذي يحدث توازناً يؤدي إلى خلق جو نفسي موسيقي ينتقل إلى المتلقي فيحقق الانسجام النفسي فضلاً عن المتعة واللذة التي تصدر عن أصواته المختلفة في نغماتها وأدائها[4].

أما عن العلاقة بين الوزن وموضوع القصيدة فممن تحدثوا عنها حازم القرطاجني فقال: "ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان فيها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد بهِ الهزل والرشاقة ومنها ما يقصد بهِ البهاء والتفخيم وما يقصد بهِ الصغار والتحقير وجب أن تحاكئ تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، فإذا قصد في موضوع قصداً هزلياً أو استخفافاً وقصد تحقير الشيء أو العبث حاكى ذلك بما يناسبه من الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد"[5]. إلا أن فكرة الربط بين الغرض أو الموضوع بالوزن لم تلق قبولاً في أغلب الدراسات الحديثة فالشعراء لم

---

(1) بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة فيصل صالح القصيري 192.

(2) العمدة ابن رشيق 134/1.

(3) موسيقى الشعر العربي 122.

(4) ينظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري عبد الفتاح صالح نافع 71.

(5) منهاج البلغاء حازم القرطاجني 226.

يتخذوا لكل غرض من الأغراض وزناً خاصاً به "فهم كانوا يمدحون ويفاخرون ويتغزلون في كل بحور الشعر التي شاعت عندهم ويكفي أن نذكر المعلقات التي قيلت كلها في موضوع واحد تقريباً ونذكر أنها نظمت في الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل لتعرف أن القدماء لم يتخيروا وزناً خاصاً لموضوع خاص"[1]؛ فالشاعر لا يتحرك على وفق خصائص البحور عروضياً بل يتحرك على وفق تموجات نفسه الداخلية، وهذهِ التموجات هي التي تضفي الجو الشعوري على البحر العروضي، الأمر الذي يختلف من شاعر إلى آخر.

وفي دراستنا لأوزان الشعر في غزل الشواعر وجدنا أن الشواعر لم يتحركن في كل المساحة الموسيقية التي بها اكتملت صورة العروض العربي من الناحية النظرية، فمن بين البحور الخمسة عشر التي جمعها الخليل في الدوائر الخمس وما استدركه عليه الأخفش الأوسط من وزن المتدارك، كانت حركة غزل الشواعر منحصرة في عشرة بحور في الغزل العذري، وثمانية في الغزل الحسي ومنها ما كان مجزوءاً في كليهما، أما في الغزل الصوفي فكانت الحركة منحصرة في ستة بحور وكانت من البحور الصافية والخفيفة.

وكانت النسب متفاوتة من حيث استخدام البحور ففي حين غلب نوعاً ما على نظم الشواعر للغزل نحو (الطويل، والكامل، والسريع، والبسيط) قل نظمهن الغزل في (الهزج، والخفيف، والمتقارب). وللاطلاع على تفصيلات هذا الأمر انظر الجداول الآتية:

الغزل العذري: مجموع الأبيات التي أحصيناها لشواعر العصر العباسي فيه (452) بيتاً وقد توزعت من حيث البحور على النحو الآتي:

---

(1) موسيقى الشعر 195، وينظر: موسيقى الشعر العربي 18.

أ / البحور الكاملة:

البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الطويل	85	%18.80
الكامل	64	%14.15
البسيط	61	%13.5
السريع	56	%12.4
الرمل	27	%5.97
المنسرح	17	%3.76
الوافر	16	%3.53
الخفيف	16	%3.53
المتقارب	14	%3.09
هزج	2	%0.44

ب/ البحور المجزوءة:

البحور المجزوءة	عدد الأبيات	النسبة المئوية
مجزوء الكامل	48	%10.6
مجزوء الرمل	13	%2.87
مجزوء البسيط	11	%2.43
مجزوء الوافر	8	%1.76
مجزوء الرجز	7	%1.54
مجزوء الخفيف	5	%1.106
مجزوء السريع	2	%0.44

الغزل الحسي: مجموع الأبيات (33) بيتاً توزعت على النحو الآتي:

أ / البحور الكاملة:

البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الكامل	9	%27.27
الطويل	5	%15.15
الرجز	3	%9.09
مجتث	2	%6.06
البسيط	1	%3.03

ب/ البحور المجزوءة:

البحور المجزوءة	عدد الأبيات	النسبة المئوية
مجزوء الرمل	6	%18.18
مجزوء الوافر	4	%12.12
مجزوء الخفيف	3	%9.09

الغزل الصوفي: مجموع الأبيات (38) بيتاً توزعت على النحو الآتي:

البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الكامل	9	%23.68
الخفيف	9	%23.68
الرمل	7	%18.42
الواقي	5	%13.15
المتقارب	4	%10.52
الطويل	4	%10.52

ويمكن أجمال نسب البحور المستخدمة في كل نمط من أنماط غزل الشواعر على النحو الآتي:

نمط الغزل / البحر	الغزل العذري	الغزل الحسي	الغزل الصوفي
الطويل	%18.80	%15.15	%10.52
الكامل	%13.5	%27.27	%23.68
البسيط	%13.05	%3.03	–
السريع	%12.4	–	–
الرمل	%5.97	–	%18.42
المنسرح	%3.76	–	–
الوافر	%3.53	–	%13.15
الخفيف	%3.53	–	%23.68
المتقارب	%3.09	–	%10.52
الهزج	%0.44	–	–
الرجز	–	%09.09	–
المجتث	–	%6.06	–

أما استخدام البحور المجزوءة في كل نمط من أنماط غزل الشواعر فكان على النحو الآتي:

النمط / مجزوء البحر	الغزل العذري	الغزل الحسي	الغزل الصوفي
مجزوء الكامل	%10.6	–	–
مجزوء الرمل	%2.87	%18.18	–
مجزوء البسيط	%2.43	–	–
مجزوء الواقر	%1.76	%12.12	–
مجزوء الرجز	%1.54	–	–
مجزوء الخفيف	%1.106	%9.09	–
مجزوء السريع	%0.44	–	–

والملاحظ من خلال الإحصائيات التي عملناها لأوزان شعر غزل الشواعر بعد استقرائنا إياه كاملاً أن الشواعر قد غلب نظمهن في الغزل العذري على البحر الطويل. ومن الأمثلة على ذلك قول فضل الشاعرة[1]:

وَعَيشِكَ لو صَرّحتُ باسمِكِ في الهوى ... لاقصرتُ عن أشياءَ في الهزلِ والجدِّ
ولكنني أُبدي لهذا مودةً ... وذاك واخلو فيك بالبثِ والوجدِ
مخافةَ أن يُغرى بنا قولُ كاشحٍ ... عدّوٌ فيسعى بالوصالِ إلى الصَّدِ

وتقول متيم الهاشمية[2]:

جعلتُ كتابي عَبرةً مستهلّةً ... على الخدِّ من ماءِ الجفونِ سُطُورُ
ورُسِلي بحاجاتي وهن كثيرةٌ ... إليك إشاراتٌ بها وفيرُ

إن وفرة المقاطع وامتداد المساحة الصوتية يعطي الشاعر أو الشاعرة مزيداً من المرونة في التحرك عبر المسافة الموسيقية للبيت الشعري. ومن خلال هذا يمكننا القول إن البحر الطويل هو من أكثر الأوزان ملاءمة للتعبير عن هذهِ العاطفة؛ والسبب في ذلك أن الشاعرة يمكنها استغراق فكرتها عبر بيت شعري مستقل يهيؤ السبيل لها لاحتواء الخاطرة الجزئية في البيت الشعري. فضلاً عن أن البحور الطويلة ومنها الطويل تتيح للشعراء الاستغراق في التعبير عن المشاعر ووصف الحالات المختلفة... ومن ثمة فلعل البحور الطويلة الإطار الأكثر ملاءمة لطبيعة الغزل العذري.

كما إن الشواعر في غزلهن العذري استخدمن البحور الصافية، وهي البحور التي تتكون من تكرار التفعيلة نفسها، والبحور المركبة وهي البحور التي تنماز بتنوع التفعيلة نمطين. وقد استخدمت الشواعر البحور المرتبة بنسبة أكبر من البحور

(1) الإماء الشواعر أبو فرج الأصفهاني 77.

(2) المصدر نفسه 120.

الصافية. فمثلاً قالت علية بنت المهدي، على الخفيف(1):

لَيْسَ خَطْبُ الهوى بخَطْبٍ يَسَيرِ لَيْسَ يُنبيك عنه مِثْلُ خبيرِ
ليسَ خَطْبُ الهوى يُدَبَّرُ بالرَّ رأي ولا بالقياسِ والتَّقديرِ

أفادت الشاعرة من بحر الخفيف هنا؛ لأنه ينماز بتنوع التفعيلة وتراوحها "بين مساحتين تختلفان طولاً وقصراً وإن كان انتظام ترددهما كفيلاً بتعويض ما يلحظ بين المساحات الزمنية من مراوحة"(2).

أما استخدام الشواعر للبحور القصيرة المجزوءة كالرمل ومجزوئه ومجزوء الكامل ومجزوء الرجز... فمن الأمثلة عليها قول عليه بنت المهدي(3). على بحر الرمل:

بُنِيَ الحُبُّ على الجَوْرِ فلو أنْصَفَ المَعْشُوقُ فِيهِ لَسَمَجْ
ليس يُسْتَحْسَنُ في وَصْفِ الهَوَى عاشِقٌ يَعرِفُ تأليفَ الحُجَجْ
وقليلُ الحُبِّ صِرْفٌ خالِصٌ لَكَ خَيرٌ من كثيرٍ قَدْ مُزِجْ

وتقول فضل الشاعرة(4)، على مجزوء الكامل:

عَلَمَ الجمالِ تركتِنِي في الحُبِّ أشهر من عَلَمْ
ونصبتِنِي يا مُنيتِي غَرَضَ المَظَنَّةِ والتُّهمْ

إن استخدام الشواعر لهذهِ الأوزان جاء تعبيراً عن ذوق العصر في السرعة والإيجاز ومحاكاةً له، فضلاً عن طبيعة المرأة الرقيقة المتقلبة بل المتسرعة ورغبتها في التدلل وخفة الظل.

---

(1) أشعار أولاد والخلفاء أبو بكر محمد الصولي 65.
(2) ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري محمد فتوح أحمد 43.
(3) أشعار أولاد الخلفاء 66.
(4) الإماء الشواعر 63.

أما ما يخص غزل الشواعر الحسي فإنهن أكثرن من النظم على بحر الكامل الذي هو من البحور الصافية، وفي مثال على ذلك قول صاحب جارية ابن طرخان النخاس[1]:

خيـــراً رأيـــتَ وكـــلَّ مـــا أبـــصرتَهُ   ســـتنالُهُ منِـــي بـــرغمِ الحاســـدِ
إنـــي لأرجـــو أن تكـــونَ مُعـــانقِي   وتظـــلَّ منـــي فـــوقَ ثـــديٍ ناهـــدِ
ونبيـــتُ أنعـــمَ عاشـــقينِ تفاوضَـــا   طَـرَفَ الحديثِ بـلا مخافـةِ راصـدِ

فضلاً عن أنهن نظمن على البحور المجزوءة، ومثال ذلك قول ريّا جارية إسحاق الموصلي، على مجزوء الخفيف[2]:

يـــــا لذيـــــذَ المعانقـــــة   يـــــا كريـــــة المفارقـــــةْ
جـــزتَهُ يـــا منتهـــى المـــنى   بـــــي حـــــدَّ الموافقـــــةْ
وأنـــــا دون مـــــن تـــــرى   لـــــك والله عاشـــــقةْ

ويعود هذا الاختبار إلى ما أشرنا إليه من طبيعة ذوق العصر آنذاك وشخصية المرأة الرقيقة ناهيك عن صلاح مثل هذه الأبيات بحكم قصرها وتوقيعاتها الخفيفة السريعة للغناء.

أما الغزل الصوفي فلم ينظم على البحور المجزوءة بل كان على البحور الصافية والخفيفة، ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن الشاعرة في تجلياتها الصوفية تريد أن تبقى في حال اتصال مع الله (سبحانه وتعالى) مدة أطول دون انقطاع، الأمر الذي لا تحققه البحور المجزوءة والقصيرة. وخير مثال على ذلك قول رابعة العدوية[3]:

إنـــي جَعَلْتُـــكَ فـــي الفـــؤادِ مُحَـــدِّثِي   وأبحـــتُ جـــسمي مـــن أرادَ جُلوســـي

---

(1) الإماء الشواعر 194.
(2) المصدر نفسه 171.
(3) شاعرات العرب بشير يموت 227.

فالجـــسِمُ منـــي للجلـــيسِ مـــؤانِسٌ   وحبيــبُ قلبــي فــي الفــؤادِ أنيــسي

ولعلنـا لا نخطـئ إذا مـا قلنـا إن هـذا الـشعر فـي جانـب مـن كـان يميـل إلـى التطريب الشجي والترصيع ومد الصوت... أكثر من ميله إلى الإيقاع الراقص الخفيف حتى إنّ المجالس أكثر مدعاة إلى مثل هذا الإيقاع[1].

ثانيا: القافية

وهي الركن الثاني من أركان الإيقاع الخارجي، وتعد عنصراً مهماً وجزءاً ثانياً في القصيدة، وقد تعددت تعريفاتها واختلفت[2]. فالقافية في رأي الخليل هي: الساكنان في أخر البيت وما بينهما من متحركات مضافاً إلى ذلك الحرف الذي قبل الساكن"[3]. ويرى الدكتور إبراهيم أنيس أن القافية ليست إلاّ "عدة أصوات تتكرر في أواخر إلا شطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً مهماً من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن[4]. فهي تهب البيت وحدته وتضفي عليه تناسقه الموسيقي من خلال تآزرها مع بقية العناصر الفنية. وهذا ما يجعل وجودها في القصيدة ضرورياً ولا يمكن الاستغناء عنها، وقد تنبه حازم القرطاجني لأهمية القافية فقد قال بعض العرب: "أطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل، وأجيدوا القوافيَ فإنها حوافر الشعر، أي عليها جريانه وأطراده وهي موافقة، فإن صحت استقامت جريته، وحسنت موافقة ونهاياته"[5].

إن القافية ذات أهمية كبيرة في تشكيل البناء الموسيقي الشعري لأنها تمثل

---

(1) ينظر: في الشعر الإسلامي والأموي عبد القادر القط 242.

(2) ينظر: موسيقى الشعر العربي 99.

(3) شرح تحفة الخليل عبد الحميد الراضي 342.

(4) موسيقى الشعر 273.

(5) منهاج البلغاء 271.

"فاصلة موسيقية تنتهي عندها موجة النغم في البيت وينتهي عندها سيل الإيقاع، ثم يبدأ البيت من جديد كالموجة تصل إلى ذروتها وتنتهي لتعود من جديد وهكذا، وعلى هذا تكون القافية ختام السيل النغمي وعندها تتوقف المعاني مع أمواج النغم المتدافعة في التفعيلات فيكون لهذه الوقفة القصيرة أثرها في تثبيت معنى البيت، وتنشأ عن تردد القوافي لذة موسيقية خاصة"[1].

وأكد النقاد قديماً وحديثاً على أهمية العلاقة ما بين القافية والمعنى، فقال قدامة بن جعفر: "أن تكون القافية متعلقة بما تقدم من معنى البيت تعلق نظم له وملاءمة لما مر فيه"[2]. بمعنى أنّ ترتبط الأفكار بالقوافي "ارتباطاً باطنياً، أما إذا بحثنا عن الأفكار من أجل القوافي فينشأ عن ذلك شعر متكلف مغتصب لا تطرب له الأذن ولا يتحرك بهِ الخيال، أما إذا تتابعت الأفكار في تسلسل طبيعي مسترسل على إيقاع الكلمات وتناغم القوافي فإنه يكون للغة الشعر تأثير ساحر"[3].

وللقافية أجزاء تتمثل في الحروف والحركات: أما حروفها فخمسة وهي الروي والتأسيس والردف والوصل والخروج، وأما حركاتها فست هي: الرس والإشباع والحذو والتوجيه والمجرى والنفاذ[4].

أما حرف الروي فلعله الأهم من حروف القافية وتكمن أهميته في كونه "النقرة الجامعة التي ترتد إليها الأصوات السابقة عليها مهما اختلفت... إنه الترجيعة الضابطة التي نتوقع مجيئها دائماً كما نتوقع مجيء غائب عزيز، ولولاها لحلت الفوضى محل النظام"[5]. بل هو سمة مميزة لأن عليه تبنى القصيدة، ذلك أنه "النبرة

---

(1) القافية ودورها في التوجه الشعري د. هادي الحمداني 29.

(2) نقد الشعر قدامة بن جعفر 167.

(3) في الشعر الأوربي المعاصر عبد الرحمن بدوي 138.

(4) ينظر: شرح تحفة الخليل 346-361.

(5) الصورة الفنية في شعر أبي تمام عبد القادر الرباعي 235.

أو النغمة التي ينتهي بها البيت ويلتزم الشاعر تكراره في أبيات القصيدة ليكون الرباط بين هذهِ الأبيات يساعد على حبكة القصيدة وتكوين وحدتها"[1]. بل إن القصيدة غالباً ما تنسب إلى حرف الروي ويقال في وصف القصيدة: رائية أو لامية أو يائية... الخ.

إن تكرار حرف الروي "يعبر عن الوقفة الشاعرية في استراحة تطول أو تقصر لالتقاط الأنفاس وللتخلص من التدفق العاطفي العام وهي فرصة لمعاودة النظر إلى الأشياء من خلال ذلك العالم المدهش"[2].

ومن الملاحظ على قوافي الشواعر كثرة نظمهن في غزلهن بأنماطه الثلاثة على مختلف الحروف وفيما يأتي جداول خاصة بحروف الروي لكل نمط من أنماط الغزل التي درسناها.

(1) شرح تحفة الخليل 307.

(2) منهجية العمل الأدبي (موقف المحلل من النص الشعري) الطريسي أحمد اعراب 119.

الغزل العذري:

الحرف	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الهمزة	2	%0.44
الباء	69	%15.26
التاء	5	%1.106
الجيم	6	%1.37
الحاء	9	%1.99
الدال	32	%7.07
الذال	2	%0.44
الراء	86	%19.02
السين	20	%4.42
الشين	7	%1.54
الضاد	14	%3.09
الطاء	3	%0.66
العين	13	%2.87
الفاء	12	%2.65
القاف	37	%8.18
الكاف	17	%3.76
اللام	34	%7.52
الميم	39	%8.62
النون	31	%6.85
الهاء	8	%1.76
الياء	6	%1.32

الغزل الحسي:

النسبة المئوية	عدد الأبيات	الحرف
%6.06	2	الباء
%12.12	4	التاء
%6.06	2	الحاء
%27.27	9	الدال
%6.06	2	الراء
%9.09	3	القاف
%3.03	1	الكاف
%9.09	3	اللام
%15.15	5	الميم
%6.06	2	الياء

1. **الغزل الصوفي:**

النسبة المئوية	عدد الأبيات	الحرف
%5.26	2	الباء
%23.68	9	التاء
%5.26	2	الحاء
%18.42	7	الدال
%7.89	3	الراء
%5.26	2	السين
%5.26	2	العين
%10.52	4	الكاف
%18.42	7	اللام

ومن ثمة نلحظ أن أكثر ما ورد روياً من الحرف في غزل الشواعر العذري (الراء، والباء، والميم، واللام، والنون، والدال) وهي من الحروف التي يكثر مجيؤها روياً في الشعر عامة.

أما الروي في غزل الشواعر الحسي فقد كثر على حروف (الدال، والميم، واللام). وأما غزل الشواعر الصوفي فقد كانت حروف الروي الأكثر استخداماً فيه هي

حروف (التاء، والدال، واللام). ويتضح أن الحروف المشتركة بين هذهِ الأنماط هي (التاء، والدال، واللام، والميم) ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن هذهِ الأصوات من "أكثر الأصوات الساكنة ووضوحاً وأقربها إلى طبيعة أصوات اللين، ولذا يميل بعضهم إلى تسميتها (أشباه أصوات اللين) ومن الممكن أن تعد حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين ففيها من صفات الأولى أن مجرى النفس معها تعترضهُ بعض الحوائل وفيها أيضاً من أصوات اللين أنها لا يكاد يسمع لها أي نوع من الحفيف ولها وضوح في السمع"[1].

أسماء القافية:

وتسمى القافية على وفق حركة حرف الروي فإذا كان الروي متحركاً سمي مطلقاً وعندها تسمى القافية مطلقة، أما إذا كان الروي ساكناً فيسمى مقيداً وتسمى القافية مقيدة[2]. والملاحظ على غزل الشواعر بأنماطه الثلاثة اعتماد الشواعر فيه على القوافي المطلقة اعتماداً كبيراً؛ وذلك لأن القافية المطلقة "تساعد على إضفاء إيقاع موسيقي للقصيدة إذ تمثل نهاية موجة إيقاعية ثم يبدأ بعدها البيت الشعري بمرتكز جديد أو موجة جديدة تنتهي عندها القافية المطلقة[3].

وفيما يأتي جداول خاصة بحركة حرف الروي لكل نمط غزلي مما درسناه:

---

(1) الأصوات اللغوية إبراهيم أنيس 28.

(2) ينظر: شرح تحفة الخليل 362.

(3) الإيقاع في شعر ما قبل الإسلام كريم الوائلي 106.

حركة حرف الروي في غزل الشواعر العذري

حركة الروي / الحروف	الضمة	الفتحة	الكسرة	السكون
الهمزة	–	–	–	–
الباء	16	10	43	–
التاء	2	–	–	2
الجيم	1	–	–	5
الحاء	–	–	9	–
الدال	9	–	21	2
الذال	–	2	–	–
الراء	12	12	60	2
السين	3	–	17	–
الشين	–	5	–	2
الضاد	4	5	5	–
الطاء	2	–	1	–
العين	7	6	–	–
الفاء	4	–	8	–
القاف	17	9	11	–
الكاف	–	11	6	–
اللام	1	17	16	–
الميم	6	14	5	14
النون	5	8	18	–
الهاء	4	4	–	–
الياء	–	4	2	–

حركة حروف الروي في غزل الشواعر الحسي

حركة الروي / الحرف	الضمة	الفتحة	الكسرة	السكون
الباء	–	–	2	–
التاء	–	4	–	–
الحاء	2	–	–	–
الدال	–	–	10	–
الراء	2	–	–	–
القاف	–	3	–	–
الكاف	1	–	–	–
اللام	1	2	–	–
الميم	–	–	5	–
الياء	–	–	–	2

حركة حروف الروي في غزل الشواعر الصوفي

حركة الروي / الحرف	الضمة	الفتحة	الكسرة	السكون
الباء	–	–	–	2
التاء	–	–	9	–
الحاء	2	–	–	–
الدال	–	–	7	–
الراء	3	–	–	–
السين	–	–	2	–
العين	2	–	–	–
الكاف	–	4	–	–
اللام	3	2	2	–

الإيقاع الداخلي

أما القسم الثاني من الإيقاع فهو الإيقاع الداخلي، والإيقاع الداخلي مصدر رئيس من مصادر الإيحاء في الشعر، فبواسطته يستطيع المبدع خلق الموسيقى

المنسجمة مع المعاني فتكون عاملاً فعالاً في تجسيد تلك المعاني وأبرزها أمام العين وتمثيلها تمثيلاً واقعياً، ثم في استجابة المتلقي لها.

ويقصد بالإيقاع الداخلي "ما يتوفر في النص الشعري من قواف داخلية، وضروب بديع، حروف مد أو حلق أو همس، وما إلى ذلك، ومدى الانسجام بين هذه الظواهر وبين جو القصيدة، وتجربة الشاعر، أو نفسيتهُ..." [1]. والإيقاع الداخلي ينفرد بصفة خاصة تجعله أكثر تميزاً من الإيقاع الخارجي، وهي اختبار الشخص المبدع نفسه الألفاظ مما يشكل توافقاً بين دلالة اللفظة وجرسها الناشئ من تآلف حروفها وحركاتها، فتتولد لدى المتلقي إيحاءات خاصة، ولا يكون هذا الاختبار خاضعاً لقوانين معيارية سابقة. كالإيقاع الخارجي تلزمه بضوابط للنغم العام[2].

إن الأنغام الموسيقية داخل البيت الواحد تكون متعددة ومتجددة وهذهِ الأنغام تخضع لتجربة الشاعر فقد تكون الأنغام حادة متوترة توحي باضطراب النفس وثورتها، وقد تكون هادئة توحي بالحزن والهدوء. أو قد تجمع القصيدة الواحدة تنويعات من الأنغام لتوحي بحالات نفسية متباينة خضع لها المبدع في أثناء نظم القصيدة. يقول الدكتور شوقي ضيف في هذا الشأن أو لا يوجد في موسيقى الشعر ما يكرر ويعاد بل كل موسيقى لشاعر هي موسيقى خاصة بهِ، وهل موسيقى البحتري كموسيقى أبن الرومي أو موسيقى أبي تمام كموسيقى المتنبي أو موسيقى البارودي كموسيقى شوقي، إنهم يعزفون على أوتار قيثارة واحدة هي قيثارة القصيدة ومع ذلك لكل منهم موسيقاه وكأنما ولدت معه إذ تتجلى عند كل منهم في معرض نغمي جديد[3].

فالأوزان إذن "ليست أكثر من آلات موسيقية يستطيع الشاعر المبدع أن يستخرج بالعزف عليها ألواناً متنوعة من الأنغام تختلف وتتفاوت باختلاف قدرات

---

(1) في الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة خالد سليمان 7.

(2) ينظر: الأسس الفلسفية لأساليب البلاغة العربية 41.

(3) فصول في الشعر ونقده 52.

الشعراء وتفاوت مواقفهم النفسية"[1].

وبما أن الشاعر يتحرك بحرية ضمن الإيقاع الداخلي فإنه يختار العناصر والوسائل التي تمكنه من توظيف الإيقاع الداخلي لبيان المعاني أو الإيماء بها، متراكباً ذلك مع دور الإيقاع الخارجي ومرتبطاً به. ومن هذه العناصر:

أولاً: التكرار

يمثل التكرار أحد عناصر الإيقاع الداخلي ويعد القوة الديناميكية للإيقاع؛ إذ إن هذهِ القوة تتمثل في "الطريقة التي يتم بها التكرار الصحيح للأصوات"[2]. ويراد بالتكرار "إحداث أصوات تتكرر بكيفية معينة في الكلمة أو البيت الشعري أو القصيدة، ويؤدي وظائف عديدة كتقوية النغم أو تأكيد المعنى وغيرهما، ويسهم التكرار سواء كان حرفاً أم كلمة أم مقطعاً أم شطراً في تحديد القيم الدلالية والجمالية للنصوص الشعرية"[3].

وثمة وظيفتان يؤديهما التكرار في النص الشعري على وفق رأي الكنوني هما:

1. **وظيفة دلالية:** لأنه كأساس أسلوبي يرتبط بالدلالة النصية إذ يعمل على تجميع العناصر والوحدات الدالة في شكله متماثلة.
2. **وظيفة نفسية:** وهنا يرتبط كما أشارت الأستاذة نازك الملائكة بالفكرة المسيطرة عند النظر إلى العناصر المكررة كإشعاعات لا شعورية"[4].

ويتمثل التكرار في الأنواع الآتية:

---

(1) من أصول الشعر العربي القديم د. إبراهيم عبد الرحمن محمد 33.
(2) تحليل النص الشعري يوري لوتمان 95.
(3) الإيقاع في شعر ما قبل الإسلام 87.
(4) اللغة الشعرية محمد كنوني 123.

أ/ تكرار حرف:

ويشكل هذا التكرار تجمعات صوتية تخلق إيقاعاً مميزاً في داخل القصيدة. ومن ذلك قول بدر التمام[1]:

يبـــدو وعيـــدُكَ قبـــلَ وعـــدِكَ	ويحـــولُ منعُـــكَ دون رفـــدِكْ
ويـــزورُ طيفـــكَ فـــي الكـــرى	فبحمـــدِ طيفِـــكَ لا بحمـــدِكْ
لِـــمَ لا تـــرِقُّ لـــذلِّ عَبْـــدِكْ	وخـــضوعِهِ، فتفـــي بعهـــدِكْ

فثمة حروف تكررت في هذه الأبيات حتى طغت على بنائها الموسيقي فحرف الكاف تكرر (إحدى عشرة مرة) والواو (عشر مرات) كذلك، وحرف الدال (تسع مرات)، والباء (ست مرات)، والعين كذلك، أما حرف الياء فكرر (سبع مرات). فتكرار هذهِ الأصوات يحقق تجانساً حرفياً ينعكس على دوره في بيان المعنى وجذب انتباه المتلقي، إذ يولد هذا التجانس نغمة متكررة داخل المقطوعة؛ فتكرار الكاف كأنه قافية داخلية داخل هذه الألفاظ فضلاً عن القافية الخارجية، فالكاف من الأصوات الشديدة[2]. التي تنماز بسرعة نطقها وتكون حاسمة، فهي تتفق مع انفعال الشاعرة لتخرج الكلمات سريعة وقوية كأنها انفجارات متعددة تدل على تمكن الحب من قلبها. أما (الواو) فقد عبر عن مدى ألم الشاعرة؛ فهذا الحرف على النحو الذي وضف فيه هُهنا يحمل رنة حزن وتوجع ويعبر في الوقت نفسه عبر وجوده مع الكاف عن صلابة الشاعرة وقدرتها على التحمل أما حرف (الدال) المجهور الشديد"[3]. فصوته يرتد في السمع لقوته فيشير إلى كثافة عاطفة الشاعرة وتوهجها. أما حرف (الباء) فهو من الأصوات التي إذا رددتها ارتدع الصوت فيها[4]. أما حرف العين فهو من الأصوات

---

(1) نزهة الجلساء السيوطي 28.

(2) ينظر: سر صناعة الإعراب ابن جني 68.

(3) ينظر: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب 136-137.

(4) ينظر: المصدر نفسه 136.

المجهورة كذلك يعمل تكراره على ارتداع[1] الصوت. أما حرف (الياء) الذي تردد بين المد واللين فقد أتى مؤتلفاً مع الأصوات السابقة لتشكل جميعاً قطعة موسيقية أكدت المعنى وخدمته.

وتقول فضل الشاعرة[2]:

عَلَمَ الجَمالِ تركتِني ... في الحُبِّ أشهرَ من عَلَمْ
ونصبتِنِي يا منيتِي ... غَرضَ المظَنّة والتُّهمْ
فارقتِني بعد الدنوّ (م) ... فصرتِ عندي كالحُلمْ
لو أن نفسي فارقتْ ... جسمي لفقدك لم تُلَمْ
ما كان ضرّكِ لو وصلـ ... ـتِ فخفَ عن قلبي الألمْ
برسالة تُهدينَها ... أو زورةٍ تحت الظُّلمْ
أو لا فطيفي في المنا ... م فلا أقل من اللّمَمْ
صلةُ المُحبّ حبَيبهُ ... الله يعلمهُ كرمُ

والملاحظ على هذهِ المقطوعة تكرار حروف عدة فيها، فحرف الميم تكرر (اثنتين وعشرين مرة)، وحرف اللام (اثنتان وثلاثون مرة) والتاء (سبع مرات) والياء (ست عشرة مرة)، والراء (تسع مرات) والباء (عشر مرات) والكاف (ست مرات) والعين (ست مرات)، والهاء (خمس مرات)، والصاد (أربع مرات). فأصوات (العين واللام والراء والباء والميم) من الأصوات المجهورة، فضلاً عن أنها "حروف إذا رددتها ارتدع الصوت فيها"[3]. أعطى تكرارها المعنى داخل المقطوعة قوة وتكراراً عبرت فيه الشاعرة بواسطتها عن دوام الحب، أما حرفا (التاء والكاف) وهما من الأصوات الشديدة[4] التي تتماز بسرعة نطقها فيتفق توظيفهما هنا مع طبيعة

---

(1) الارتداع: هو رجوع الصوت بقوة أو بشدة.
(2) الإماء الشواعر 63.
(3) المقتضب المبرد 194/1.
(4) ينظر: سر صناعة الإعراب 68.

انفعال الشاعرة الذي يعبر عن تمكن الحب من قلبها وعدم قدرتها على تحمله فيخرج تعبيرها عنه وكلامها عليه كالانفجار، أما حرفا (الصاد والتاء) فهما من الأصوات الرخوة التي تتسم بالليونة؛ إذ على الرغم من قوة هذا الحب وشدته فإنه يمنح الشاعرة الشعور بالاستقرار العاطفي مع الحزن. أما حرف (الياء) فإنه يعمل على مد الصوت، وهذا المد يحمل في صوته رنة حزن وتوجع عبرت من خلالهما الشاعرة عن حال الفراق والبعد عن المحبوب التي تعيشها. أما حرف (الهاء) الرخو اللين فقد جاء ليكمل هذهِ المنظومة الإيقاعية المتجانسة.

ب/ تكرار كلمة:

إن هذا التكرار "يحقق إيقاعاً يساير المعنى ويعبر عن المعاينة للأصوات إذ يمكن لتكرار الكلمة أن يعبر عن الزمن وامتداده أو قصره أو عن الحركة بأشكالها أو يعبر عن القلة أو الكثرة"(1). ومن ذلك قول رابعة العدوية(2):

حبيبٌ ليس يَعْدِلُهُ حبيبُ ولا لسواهُ في قلبي نصيبُ
حبيبٌ غابَ عن بصري وشخصي ولكن عن فؤادي ما يغيبُ

أرادت الشاعرة بتكرار لفظ (حبيب) ثلاث مرات تقوية النغم؛ فوجودها في صدر كل بيت من بيتي المقطوعة خلق توافقاً نغمياً أكد على تمكن الحبيب من نفسها وقراره في قلبها، فضلاً عن أثر تكرار حرف الياء بما يحمله من امتداد صوتي أضفى بعداً إيقاعياً ومعنوياً.

وتقول سلمى البغدادية(3):

أُزَيَّنُ بالعقودِ، وإنَّ نحري لأزْيَنَ للعقودِ من العقودِ

فتكرار (العقود) في البيت، كشف عن نفسية الشاعرة، التي تغتر بجمالها حتى

---

(1) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة صالح أبو اصبع 340.
(2) شهيدة العشق الإلهي عبد الرحمن بدوي 134.
(3) نزهة الجلساء 58.

جعلت نحرها هو الزينة لما تلبس من عقود وليس العكس.

ويظهر هذا الجانب كذلك عند علية بنت المهدي في قولها[1]:

وَجَدَ الفؤادُ بِزَيْنَبَا ... وَجْداً شَديداً مُتْعِباً
أصْبَحْتُ من وجدٍ بها ... أُدْعَى شَقِيّاً مُنْصَباً

إن تكرار (وجد) أوحى بما تقاسيه الشاعرة من أسى وحزن إذ تعاني فراق الحبيب. وإن كان ظاهر الحديث هنا عن المؤنث الغائب لا المذكر، ولعلها هٰهنا تكني عن اسم طل الذي يقال إنها كانت تكنيه بـ (زينب).

ج/ تكرار عبارة أو جملة:

ومن ذلك قول رابعة العدوية[2]:

من ذاق حبّكَ لا يزال مُتيّما ... قَرِحُ الفؤاد-متيما- بَلْبالُ
من ذاق حبّك لا يُرَى مُتَبَسِما ... من طول حزن في الحشا إشعالُ

فتكرار جملة (من ذاق حبك) أفاد إثارة انتباه المتلقي لأهمية الكلام الذي سيأتي بعدها وهو إعلان الشاعرة ثباتها على موقفها تجاه المحبوب بما فيه من ألم ومعاناة.

وتقول علية بنت المهدي[3]:

لَيْسَ خَطَبُ الهَوَى بخطب يسيرِ ... لا يُنبّئكَ عنهُ مِثْلُ خَبيرِ
لَيس خطب الهوى يُدبَّرُ بالرّأ ... ي ولا بالقياسِ والتَّقديرِ

إن تكرار جملة (ليس خطب الهوى) كاملة يبعث في النفس إحساساً بعدم

(1) أشعار أولاد الخلفاء 61.
(2) شهيدة العشق الإلهي 125.
(3) أشعار أولاد الخلفاء 65.

استقرار حال الشاعرة وقلقها في حال الحب التي تعيشها.

ثانياً: التقطيع الصوتي

وهو عنصر بارز من عناصر الإيقاع الداخلي، لأنه يحقق ضربات نغمية منتظمة داخل البيت الشعري كما إنه يكشف عن جماليات الإيقاع ودلالته[1].

والتقطيع الصوتي هو "أن يعمد فيه الشاعر إلى التقطيع المقصود في ترتيب كلماته داخل البيت الشعري، معتمداً الجناس والازدواج والموازنة بين الكلمات أو المقاطع موازنة تامة أو غير تامة"[2]. إن هذا النمط من الإيقاع الداخلي قد شاع في غزل الشواعر العذري، ومن ذلك قول فضل الشاعرة[3]:

الصبرُ ينقصُ والسّقام يزيدُ والدارُ دانيةٌ وأنت بعيدُ

يتجلى التقطيع الصوتي في هذا البيت الشعري في (الصبر ينقص) و(السقام يزيد) و(الدار دانية) و(أنت بعيد) معبراً عن حال اليأس والإحباط التي تعيشها فثمة تكامل ما بين نقص الصبر وزيادة السقم...وبين دنو الدار وبعد الحبيب المخاطب، كما إن اجتماع (الصاد) و(السين) بما فيهما من صفير عززا من معنى الشعور بالسقام إذ يوحيان بالزفير الناشيء عن الحسرة مؤطراً ذلك بعنصر التضاد بين الصبر والسقام، وينقض ويزيد، ودانية وبعيد.

وتقول دنانير[4]:

يا فؤادي فازدجر عنهُ ويا عبثَ الحبِّ به فاقعدْ وقمْ

إن هذا التقطيع الصوتي المبني عليه البيت يوحي بموقف حاسم قررت

(1) ينظر: الإيقاع في شعر ما قبل الإسلام 97.

(2) المصدر نفسه 97.

(3) الإماء الشواعر 64.

(4) المصدر نفسه 54.

الشاعرة أن تتخذه فهي تنادي فؤادها بمدى صوتي محدود تكمله بفعل الأمر (ازدجر) المقترن بأداة الربط (الفاء) ثم تنادي عبث الحب بالطريقة نفسها رابطة إياه بواسطة الفاء بفعلي الأمر (اقعد وقم) ليوحي التضاد الموجود بين (اقعد) و (وقم) بما فيه من قطع ووقفات صوتية، بأن الشاعرة قلقة مضطربة على الرغم من محاولتها إفهام المتلقي أنها قررت أن تتخذ موقفاً حاسماً تجاه المحبوب.

ثالثاً: التصريع

وهو أحد عناصر الإيقاع الداخلي، يأتي به الشعراء في مطالع قصائدهم. ويعني اصطلاحاً البيت الذي التحقت عروضه بضربه وزناً وتقفية، سواء بزيادة أو نقصان[1]. ويأتي في مطالع القصائد أو المقطوعات لما يحققه من شد الانتباه ولما يخلقه من تشويق لدى المتلقي.

لقد ورد التصريع في غزل الشواعر العذري في (أربعة وخمسين) مطلع مقطوعة[2].

ومن ذلك قول علية بنت المهدي[3]:

القلب مشتاقٌ إلى رَيْبِ   يا ربِّ ما هذا من العَيْبِ

ينهض هذا البيت على الإفادة من التصريع في مفردتي (ريب) و(عيب) (مما شكل حركة إيقاعية داخلية، أغنت معنى الاشتياق الذي تعيشه الشاعرة.

---

(1) ينظر: نقد الشعر 86.

(2) ينظر: أشعار أولاد الخلفاء 62، 64، 65، 65، 65، 66، 66، 67، 67، 68، 69، 69، 70، 71، 71، 71، 72، 72، 73، 73، 74، 74، 75، 75، 75، 76، 77، 77، 78، 78، 79، 79، 80، 81، 81، والاماء الشواعر في: 34، 49، 64، 73، 79، 110، 114، 136، 138، 138، 139، 141، 142، 161، ونزهة الجلساء في 28، 33، 54، 67، وفي المستظرف السيوطي 20، 58

(3) المصدر نفسه 62.

وتقول عريب المأمونية[1]:

إذا كنـــــــــت تحـــــــــذرُ وتعلـــــم إنـــــك لا تجـــسرُ

ويشكل التصريع في هذا البيت بين مفردتي (تحذرُ) و(تجسرُ) اللتين خلقتا إيقاعاً داخلياً منسجماً مع خوف الحبيب من الزيارة وهو ما استفز الشاعرة ودفعها إلى مصارحته بخوفه.

وهذه خديجة العباسية، تقول[2]:

بـــالله قولـــوا لـــي لمـــن ذا الرشـــا المثقـلُ الـردفِ الهـضيم الحـشا

فجاء التصريع في هذا البيت بين مفردتي (الرشا) و(الحشا) اللتين حققتا التوازن النغمي علماً أن الأولى جاءت بدلاً والثانية مضافاً إليه لكن الألف في نهاية كل منهما كان لها الدور في تحقيق التوازن الصوتي مع اختلاف الموضع النحوي.

أمـا التـصريع فـي غـزل الـشواعر الحـسي فقـد ورد فـي مطـالع (خمـس) مقطوعات[3]. منها قول ريا جارية إسحاق الموصلي[4]:

يـــــا لذيـــــذَ المعانقـــــة يـــــا كريـــــة المفارقـــــهْ
جـــزتَ يـــا منتهـــى المنـــى بـــــي حـــــدَّ الموافقـــــهْ

تشكل التصريع في هذهِ المقطوعة بين مفردتي (المعانقهْ) و(المفارقهْ) اللتين خلقتا إيقاعاً داخلياً منسجماً عبر هاء السكت في كليهما.

---

(1) الإماء الشواعر 138.

(2) نزهة الجلساء 54.

(3) ينظر: الإماء الشواعر 45، 106، 171، وأشعار أولاد الخلفاء 76، ونزهة الجلساء 58.

(4) الإماء الشواعر 171.

وأما التصريع في غزل الشواعر الصوفي، فقد ورد في مطلع (أربع) مقطوعات[1]. ومن ذلك قول رابعة العدوية[2]:

حبيبٌ ليس يَعْدِ لهُ حبيبُ   ولا لسواه في قلبي نصيبُ

يتجلى في هذا البيت التصريع من خلال المفردتين (حبيب) و (نصيب) اللتين حققتا تأكيداً على أن لا نصيب في قلب الشاعرة إلاّ لهذا الحبيب.

---

(1) ينظر: شهيدة العشق الإلهي 114، 114، 122، 132.

(2) المصدر نفسه 132.

المصادر والمراجع

- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، محمد عبد الحميد ناجي، د.ط، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984.
- أشعار أولاد الخلفاء من كتاب الأوراق، أبو بكر محمد بن يحيى الصولي، عُني بنشره ج. هيورث، الطبعة الثانية، دار المسيرة، بيروت، د. ت.
- الأصوات اللغوية، الدكتور إبراهيم أنيس، الطبعة الثانية، القاهرة، 1961.
- الإماء الشواعر، أبو فرج الاصبهاني، تحقيق جليل العطية، الطبعة الأولى، دار النضال للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1984.
- بناء القصيدة في النقد العربي (في ضوء النقد الحديث)، د. يوسف حسين البكار، الطبعة الثانية، بيروت، 1983.
- بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، د. فيصل صالح القصيري، د.ط، دار مجدلاوي، عمان-الأردن، 2005.
- تحليل النص الشعري، يوري لوتمان، ترجمة محمد فتوح احمد، د.ط، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1999.
- التفسير النفسي للأدب، الدكتور عز الدين إسماعيل، الطبعة الرابعة، دار العودة، بيروت، 1981.
- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال، د.ط، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980.
- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، صالح أبو إصبع، د.ط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979.
- سر صناعة الإعراب، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق مصطفى السقا ومحمد الزفزاف وإبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، د.ط، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1954.

- شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام، بشير يموت، تحقيق وتنقيح وشرح عبد القادر محمد مايو، الطبعة الأولى، دار القلم العربي، حلب، 1998.
- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، الطبعة الثانية، مؤسسة الرسالة، جامعة بغداد، 1975.
- شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية، عبد الرحمن بدوي، الطبعة الرابعة، وكالة المطبوعات، الكويت، 1978.
- الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي، د.ط، نشر بدعم من جامعة اليرموك، اربد–الأردن، 1980.
- عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح صالح نافع، د.ط، جامعة اليرموك، عمان، 1985.
- العمدة، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الرابعة، دار الجبل، بيروت، 1972.
- في الشعر الإسلامي والأموي، عبد القادر القط، د.ط، دار النهضة العربية، بيروت، 1976.
- في الشعر الأوربي المعاصر، الدكتور عبد الرحمن بدوي، الطبعة الثانية، بيروت، 1980.
- في النقد الأدبي، الدكتور شوقي ضيف، الطبعة السابعة، دار المعارف، مصر، 1988.
- قضايا الشعر المعاصر في النقد الأدبي، إبراهيم عبد الرحمن محمد، الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت، 1981.
- اللغة الشعرية–دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، د.ط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1997.
- المستظرف من أخبار الجواري، جلال الدين السيوطي، تحقيق صلاح الدين المنجد، الطبعة الثانية، دار الكتاب الجديد، بيروت، 1976.

- المعجم الأدبي، جبور عبد النور، د.ط، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، دار مكتبة لبنان–بيروت، 1979.
- المقتضب، المبرد، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمه، د.ط، مطابع شركة الإعلانات الشرقية–لجنة إحياء التراث العربي، د.ت.
- منهاج البلغاء وسراج البلغاء، حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن خويه، الطبعة الثانية، دار المغرب الإسلامي، بيروت، 1981.
- موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية) شكري محمد عياد، الطبعة الثانية، دار المعرفة، القاهرة، 1978.
- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، د.ط، دار القلم، بيروت، د.ت.
- نزهة الجلساء في أشعار النساء، جلال الدين السيوطي، تحقيق صلاح الدين المنجد، الطبعة الأولى، دار المكشوف، بيروت–لبنان، 1958.
- النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، د.ط، دار الثقافة، بيروت، 1973.
- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، د.ط، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

الدوريات:

- الإيقاع في الشعر ما قبل الإسلام، كريم الوائلي، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، تصدر عن الهيئة القومية للبحث العلمي، طرابلس، العدد 1، 1995.
- ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، محمد فتوح احمد، مجلة البيان، الكويت، العدد 288، 1990.
- في الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة، خالد سليمان، مهرجان الشعري العاشر، بغداد، 1981.
- القافية ودورها في التوجيه الشعري، هادي الحمداني، مجلة أقلام، بغداد، العدد 7، 1968.
- من أصول الشعر العربي القديم، د. إبراهيم عبد الرحمن محمد، مجلة فصول، المجلد الرابع، 1984.
- منهجية العمل الأدبي (موقف المحلل من النص الشعري) احمد إعراب الطرابيسي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، العدد 9، 1982.

المبحث السادس

الصورة اللونية في غزل ابن الزقاق البلنسي

أ.د. منتصر عبدالقادر الغضنفري   صالح ويس محمد الجحيشي

توطئة

يقسم علم اللون على قسمين أساسيين:

قسم فيزيائي يمكن قياسه وقسم نفسي لا يمكن قياسه؛ وبين القسمين المذكورين يقع قسمٌ ثالث يسمى بـ "الفزيولوجي" وهو الذي يدرس اثر النور والألوان في حالة الرؤية ومن ثمة يتبين أن تعريفات اللون وفقاً للمنظور الاصطلاحي في حاسة الرؤية، ستكون متغيرة ويأتي التغير على وفق للمجال والحيز الذي سيقع فيه اللون حيث يتحدد تعريفه الاصطلاحي بحسب ما يضاف إليه وذلك لأن اللون شعورٌ مجردٌ كالعدد لا يمكن إدراكه إلا بإضافته إلى ما يعرفه فعندما نقول "احمر" نكون قد نطقنا لفظاً مجرداً وكأننا قلنا (ثلاث) ولكي نعطي الكلمة جمالية في المعنى فضلاً عن الإبانة السابقة نقول "وردة حمراء" كما لو قلنا ثلاث تفاحات فنكون بذلك قد أزلنا التجريد عن اللفظتين. فضلاً عما سبق من الأقسام هناك قسم كيميائي يختص بتركيبات الألوان واستخراجها، وقسم خامس هو القسم الفني وهو خلاصة شعورية تحمل المثير الجمالي وهو مستند إلى الأقسام السالفة الذكر جميعاً[1]. أما أن اللون يحمل نفساً فيزيائياً؛ فلأنه ذو تأثيرات خاصة تترتب على اختلاف أطوال الموجات الضوئية فتجعلنا نطلق أسماء عليها كالأحمر والأخضر والأصفر، إذ أن لكل لون من هذه الألوان موجات ضوئية خاصة به، ولا يتم الشعور به وإدراكه إلا تحت تأثير نور مسلط[2]. وعلى هذا فان اللون هو موجات ضوئية يقع تأثيرها على العين المبصرة فتدركها وتميّزها وفقاً للذبذبات الخاصة بكل لون من الألوان، وهو من الناحية الفيزيائية "ظاهرة اهتزازية كالصوت ولكل لون ذبذبة خاصة أي مجموعة من الاهتزازات الثابتة"[3]. أي انه "الخاصية التي تترتب على أطول الموجات الضوئية

(1) ينظر: الألوان نظرياً وعلمياً إبراهيم دملخي 7–8.

(2) ينظر: التصوير الضوئي والتقليد الرقمي إبراهيم الفضيلات 123.

(3) التخطيط والألوان كاظم حيدر 180.

المرسلة إلى العين"[1]. ومن خلال هذه الذبذبة المُستقبلة نستطيع أن ندرك اللون ونطلق اسماءً محددة وفقاً لخصوصية كل اسم كالأحمر والأصفر والأخضر وغيرها لذلك فهو "الصفة الرمزية لصياغة سطوح الأجسام والطبيعية على السواء وهو الغطاء اللغوي لمظهر وضوء المجسمات مهما كان نوعها"[2] وهو "خاصية الضوء التي تنتج إحساساً فسيولوجياً لعين الإنسان الاعتيادية"[3]. أما من حيث كونه عاملاً فسيولوجياً ذا إثارة نفسية فنعني "ذلك التأثير الفسيولوجي أي الخاص بوظائف أعضاء الجسم الناتج على شبكية العين سواء كان ناتجاً عن المادة الصباغية الملونة أم عن الضوء الملون"[4]. وهنا يأتي دوره بوصفه مثيراً أساسياً في عملية الخلقِ المتلقي أي انه" مظهر من مظاهر الحياة الجمالية المعنوية والحسية التي لها أثرها في مشاعر الإنسان وحياته النفسية وإحساسه باللذة في الحياة حيث ينعش فيها العاطفة ويوقظ المشاعر ويثير الخيال"[5]. ولكنه من الناحية الفنية يعد" مقترباً جمالياً خالصاً يتأسس من الخبرة السايكولوجية وفقاً لأساس فسلجي يؤثر تأثيراً عملياً ومهماً في توجيه شكل الخطاب ويعزز المشهد الشعري بقيم جمالية جديدة تزيد من مستويات فاعليته الفنية والتعبيرية"[6]. وذلك "بوصفه طاقة تنتشر على الصفحة الفنية وهو قوام العمل الفني وروحه فالتصوير –وأداته الألوان– في تحديد براوين هو الفن الذي يلهو باللون لهو الموسيقى بالنغم"[7]. ويوصف اللون من الناحية العلمية بأنه" جنس الأجناس وإنما

---

(1) التصوير الضوئي والتقليد الرقمي 130.

(2) علم عناصر الفنلافرج عبو 120/1.

(3) طرائق إنتاج الصورة الفوتوغرافية المطبوعة بالشاشة الحريرية في المطبوعات الورقية هيفاء عبد الرحمن الجميلي 65.

(4) نظرية اللون يحيى حمودة 7.

(5) الصورة اللونية في شعر السياب شاكر هادي التميمي 112.

(6) التشكيل اللوني في الشعر العراقي الحديث محمد صابر عبيد 166.

(7) جماليات اللون في شعر بشار بن برد صالح الشتيوي 83.

سمي جنس الأجناس لأنه مقسم للبياض والسواد والحمرة والصفرة"[1]. وفقاً للضوء المسلط عليه وقوته في التأثير والإدراك حيث تمكن ملاحظته بين موجودين في العالم البصري[2]. فهو "الموجات الضوئية التي تتفاوت أبعادها في أثرها في شبكية العين[3]. إي انه" الجزء المنظور من كائنات العلم وأشيائه وبفضلها استطاع الإنسان منذ أقدم العصور أن يتعرف على الأشياء والحالات ويميز بينها"[4].

واللون في الفنون التشكيلية الأصباغ الملونة[5]. والمكون للمادة الأساسية التي يستعملها الرسامون في انتاجاتهم. كما انه "الصفة الدالة على الهيئة التي يتم بها تميز الأحمر من الأخضر المدركة بالعين لتوفر النور أو المدركة بالذهن وفقاً لتوفر عامل سايكولوجي من خلال المثير المتجه إلى الدماغ ناتجاً الإحساس باللون[6].

أما في اللغة الدارجة فنجد أن كلمة اللون "تدل بمعناها الواسع على الكثير من المعاني فهي تشمل مثلاً ذلك الإحساس البصري المترتب على اختلاف أطوال الموجات الضوئية في الأشعة المنظورة وهو الاختلاف الذي يترتب عليه إحساس العين بألوان مختلفة"[7]. وهو كذلك "احد المحسوسات المكونة للصورة لكنه يتقدم غيره من المحسوسات وتكون له – من بعد – دلالات وإيحاءات ورموز تفوق سائر المحسوسات"[8].

---

(1) سر الخليقة وصنعة الطبيعة كتاب العلل ابلينوس الحكيم 13.

(2) ينظر: سايكولوجية إدراك اللون والشكل قاسم حسين صالح 113.

(3) فلسفة اللون في الفن نوري الراوي 116.

(4) رمزية اللون في شعر المأتمي عبد السلام المساوي 34.

(5) دلالات اللون في الفن الإسلامي عياض عبد الرحمن الدوري 19.

(6) ينظر: اللون في شعر ذي الرمه شيماء خيري فاهم 7.

(7) التكوين في الفنون التشكيلية عبد الفتاح رياض 241.

(8) الصورة الشعرية والرمز اللوني د. يوسف حسن نوفل 179 وينظر: الصورة الشعرية واستيحاء اللون د. يوسف حسن نوفل 225.

ومن ثمة نلحظ أن أغلب تعريفات اللون قد اعتمدت على القسم الأول وهو القسم الفيزيائي بوصفه ذبذبات وأطوالا موجية تستقبلها العين بعد أن يقع تأثيره فيها. لذلك يمكننا القول إن اللون هو إحساس يثير فينا حركة جمالية ناتجة من اتصاله المباشر بنا بوساطة ذبذباته المحسوسة أو اتصاله غير المباشر عن طريق الحركة الذهنية المثارة من الكلمات المستودعة والمنثورة بصفة إنتاجية في المبدع الفني، وهي اللوحة التصويرية في القصيدة الشعرية، وهو بهذا يعد المولد للصورة والمحقق لها تشكيلياً، ذلك لأنه يعد انفعالاً وجدانياً من خلال الإحساس به أثناء رسم الشاعر للوحته لا بصفة التجريد ورمزية اللون بل بدلالاته الجمالية التي تساعد على الإدراك الأكمل لمكونات الصورة اللونية في التشكيل الشعري كما نبين فيما يأتي.

في مفهوم الصورة اللونية

اللون بين الرسم والشعر

يمكن للون أن يتحرك في هيأة تعبير رمزي أو موسيقي أو تكوين جمالي لمختلف الأغراض الحياتية أو الفنية ذات الرؤى المختلفة وبهذا يكون وسيلة للتعبير عن العاطفة الإنسانية على اختلاف نزعتها ودوافعها وفقاً لرمزية المعنى الذي يتضمنه أو تعبيرية الخيال أو موسيقية الأسلوب، كلاً بلغته الخاصة التي تساعد الفنان على وضع ما يريد من خلال لوحته سواء في القصيدة الصورة أم التشكيلية ويقدمها ناضجة للمجتمع[1]. وبما أن الفنون وفقاً للقانون الأرسطي تجمعها المحاكاة "فالشعراء يحاكون شأنهم شأن الرسامين"[2]. ووفقاً لنظرية التناص[3]؛ فمن السهل جداً أن تكون هناك علاقة وطيدة بين فنين متشابهين في العمل والنتائج والغايات وإن اختلفا في الوسائل.

---

(1) ينظر: علم عناصر الفن 120/1.

(2) فن الشعر ارسطو 8.

(3) استشفاف الشعر د. يوسف حسن نوفل 98.

ومع هذا فإن الاستعارة تحقق من أدواتها كليهما ومع كون اللون حقيقة لابد منها في الرسم فإن ذلك لا يمنع من أن يكون أسلوباً مميزاً يتميز به الشعراء ويضعونه وشاحاً رمزياً وجمالياً في قصائدهم وصورهم الشعرية. كما يمكن الربط بينهما من خلال الإثارة والتلقي كما كما بينا ذلك سابقاً. وقديماً ربط بين الشعر والرسم "فالشعر نسج من الألفاظ وجنس التصوير"(1). إذ يجمع الجاحظ في هذا التعريف بين الفنين، فعملية النسج إنما تكون في المرحلة الأولى التي يقف فيها الشاعر إلى جنب الرسام على حد سواء وذلك من خلال عملية تلقي المثير أو الدال أي أنها المرحلة الذهنية، ثم يأتي القسم الثاني من التعريف وهو القسم المميز لكل نوع فجنس التصوير هو المخرج للصورة كلاً على وفق أداته الخاصة، الرسم بأدواته الحسية الظاهرة والشعر بأدواته المعنوية، "فالتقديم الحسي للشعر يجعله قريباً لرسم ومشابهاً له في طريقه التشكيل والصياغة والتأثير والتلقي وان اختلفت عنه في المادة التي يصوغ منها ويصور بوساطتها"(2). ويميز الدكتور جابر عصفور هذه العلاقة مثبتاً التقارب بين الفنين في الأخذ والاستعارة من بعضهما بعضاً، فضلاً عن الاستعانة بوسائل الفنون الأخرى ويضيف الدكتور عصفور مقارنة أخرى تبنى على أساس أن كلاً من الرسام والشاعر يقدم المعنى بطريقة بصرية مثيراً جمالية معينة قد تكون مغايرة حتى لرؤية المتلقي نفسه، وإنما يتم ذلك من خلال عمليهما المشتركين والمتقاربين من حيث أن كلاً منهما يقدم مادته بأسلوب خاص عند صياغة الأفكار أو المعاني يقوم على الإثارة والانفعال وإحالة المتلقي إلى موقف معين ونقله في أشكال فنية قد تكون أحسن أو أقبح مما هي عليه وما يحتمل حدوثه. ثم أن طريقة الشاعر في تشكيل مادته تشبه طريقة الرسام أي التقديم بصورة حسية عند إنتاج قصيدته الصورة محدثاً اكبر قدر ممكن من التناسب والتألق بين عناصر اللوحة، محدثاً محاكاة في أوهام الناس

---

(1) الحيوان 32.

(2) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي د. جابر عصفور 311.

وحواسهم بإثارة ينفعلون من خلالها اشد الانفعال[1]. وربط ابن طباطبا قديماً بين الفنين كذلك عندما قال إن "الشاعر كالنساج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويف... وكالنقاش الرفيق الذي يصنع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه ويشبع كل صبغة منها حتى يتضاعف حسنه للعيان"[2]. فالقرب بين الصناعتين جاء عنده من خلال الشبه في العمل بينها، وتشبيه الشعر بعملية الحياكة دون تشبيهه بنسج الرسام خطوط لوحته قد يكون مؤداه تأثير الإسلام من حيث تحريمه لفني الرسم والتصوير مما أثر في عملية إنتاج الصور الذهنية لتبرز عملية الصور الشفاهية في الرسم بالكلمات عبر الوصف المتتالي للحدث دونها في لوحات بما يؤدي إلى نتيجة مثيرة لعملية الإبداع في التصوير ونجد مقارنة أخرى أكثر إبداعاً تقرب بين الصناعتين وذلك في قول الفارابي" أن بين هذه الصناعة وبين أهل صناعة التزويف مناسبة فإنهما وأن اختلفا في مادة الصناعة متفقان في صورتها وأفعالها وأغرضها فموضع هذه الأقاويل وموضع تلك الصناعة الأصباغ في فعليهما التشبيه وغرضيهما المحاكاة في أوهام الناس وإغراضهم"[3]. فالأقوال وهي الكلمات اللغوية أداة الشاعر في نسيج صوره والأصباغ عند أصحاب الصناعة الثانية مادتهم في تناسقها وتناسيها لإخراجها بصورة محسوسة أمام عيني الناظر[*].

---

(1) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي 82-83، ونظرية المعنى د. مصطفى ناصف 35، واللون في الشعر الأندلسي احمد مقبل المنصوري 13.

(2) عيار الشعر ابن طباطبا العلوي 43.

(3) رسالة في قوانين الشعر – ضمن كتاب فن الشعر– ارسطو طاليس 157-158.

(*) قال الشاعر نزار قباني مبيناً علاقة اللون بوصفه أحد حقائق الرسم بالصورة من حيث التأثير في لوحاته في القصيدة الصورة... إن طفولتي باختصار علبة الالوان فإذا كنت قد رسمت بالكلمات فلأن البيت الشامي الذي ولدت فيه كان بمثابة الأولتوليبة الذي جهزني بكل المواد من فراشي والوان وقماشات لأصنع لغةً فيها الكثير من تشكيلات قوس قزح... وإذا كان هناك شعراء يكتبون لغتهم فاني شاعر يرسم لغته أي افكر بالخطوط والألوان اولاً كما يفكر صانع الازياء بالثوب الذي سيصنعه قبل أن يفكر في جسد المرأة التي ستلبسه" لعبت باتقان وها هي مفاتيحي نزار قباني 59.

وهذا ما يؤكد العلاقة بين الصناعتين على حد تعبير الفارابي قبل أن تخرج إلى المتلقي ويجمع التماثل بينهما إذ "الرسم هو الشعر ويكتب على شكل قصيدة ذات قافية تشكيلية"[1]. وشأن القصيدة كشأن الصورة[2]. تبقى أداة الرسم وحقيقته هي المحقق العقلي لهذه العلاقة، إذ أن العناصر اللونية المستخدمة ما هي إلا رموز ذات دلالات متحركة من حيث كونها علامات تعمل على نقل اللغة الشعرية إلى مستوى جديد من التعبير، وذلك وفقاً لآثارها ومسحتها الجمالية التي يتركها أسلوب الشاعر في قصيدته الصورة وأجزائها الملونة[3]. إن وصف الشاعر الرسام للون يأتي مؤهلاً للتشكيل الفني ليكون رساماً يرسم بالكلمات، حيث "بدخول اللون ينقلب كيان الصورة لتقترب كثيراً من التشكيل بتواسيمه وقيمه الفنية القائمة على أسلوبية البناء من جهة وزرع مثيرات التلقي العابرة من جهة أخرى فاللون هو كل شيء في بناء شعرية القصيدة الصورة ومن دونه أو باستبداله تفقد كل المفردات خفتها الشعرية وتتنازل عن عطائها الفني"[4]. ولا يتم ذلك بوضع المقدرة اللونية وفقاً لدلالاتها المعجمية أو ان تكون الغاية رسم تشكيلي، فالقصيدة كل متكامل وان جزئت القصائد النمطية لكنها وكما ذكرنا في القصيدة الصورة جزء يكمل بعضه بعضا، ومن ثم يجب إن لا تكون وظيفة اللون وظيفة تكميلية ومتممة بل بنائية في عملية الصياغة الشعرية وفقاً لوظيفة الشعر وطبيعته المخيلة في إبراز صورة شعرية تشكيلية من حيث إيضاح المصور

ثم بين العلاقة العملية مع الألوان في القصائد الشعرية بقوله "ركبني هاجس الخطوط والاشكال وصارت الحروف عندي تأخذ أشكالاً مختلفة فهي مرة خطوط مستقيمة ومرة خطوط منكسرة وللمرة الأولى صرت افكر هندسياً وصارت القصيدة عندي عمارة اخطط لها كأي مهندس معماري بعبارة أخرى صرت ارسم بالكلمات. قصتي مع الشعر نزار قباني 60 – 61. وينظر: اللون في شعر نزار قباني 20.

(1) الشعر والرسم فرانكلين روجرز 45.

(2) فن الشعر هوراس 4.

(3) ينظر: ايقاع اللون في القصيدة العربية د. علوي الهاشمي 46.

(4) جماليات القصيدة العربية الحديثة د. محمد صابر عبيد 16.

الشعري وتعمقه وبذلك تشتمل الكلمات على منظومة بصرية سمعية وعاطفة معقدة تعقيداً جماليا لا تعقيداً قصدياً.

وهكذا فأن الدافع الحقيقي وراء هذا التوظيف ليس مرئياً مما يحتم على ملتقى القصيدة الصورة أن يستخدم الخيال السمعي البصري في تفسير الدور الذي تسعى إليه هذه المنظومة وتحليله وفقاً لنشاط المخيلة[1]. ومع هذا فأن أنظمة اللون تبقى أنظمة تحولية مستمرة التغيير ولا تخضع لمعايير ثابتة في المقياس التأثري والحركي فهي تعتمد على درجة حساسية اللون في ارتباطها بدرجة حساسية الحال الشعرية وفقاً "لمقدرة الحواس البشرية على تمييز مالا يقل عن سبعة ملايين من الألوان"[2]. المحتملة وفقاً لتأثير الفعل اللوني بالدرجة الأساسية في إضفاء قدرات جديدة من الإثارة وتوسيع القابليات التشكيلية لهيكل النص خدمة للصور الشعرية، ذلك أن قوة الصورة الشعرية "تكمن في إثارة عواطفنا واستجابتنا للعاطفة الشعرية"[3]. لذلك يجب أن تعود عملية اختيار اللون في البيت الشعري إلى طبيعة الموقف الرؤيوي والشعور "إذ ليس اختيار اللون داخل في إطار الرؤية التي ينطلق منها كل من الشاعر والرسام"[4]. مع وجود رسم مدرك من قبل عن طريق تركيب الرموز والإيحاءات إلا أنه في القصيدة الشعرية "يخضع لقانون ترابط المعاني وتداعيها في إحداث علاقة بين مدركين"[5]. والى قوة تأثيرها في الذاكرة وفقاً للتمازج الحسي إزاء التصور والتصوير إذ تضم الصورة إلى جانب الرؤية قيمة لمسية كلمس العاج والمرمر والفراء سواء كان المتخيل أو الحسي الممتزج بالرؤية البصرية كما تمتزج رؤية الحس السمعي للموسيقى بإحساسات مرتبطة بالرؤية والحركة المتجسدة في موسيقى الشعر وإيحاءاتها عبر

---

(1) ينظر: جماليات اللون في القصيدة العربية الحديثة 44.

(2) سيكولوجيا إدراك اللون والشكل 5.

(3) الصورة الشعرية سي دي لويس 44.

(4) جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى موسى ربابعة 12.

(5) الصورة الشعرية والرمز اللوني 26.

لفظة اللون ودور الخيال بمهنته الفنية فتتعدى أمور الحس نطاق المسموعات والمرئيات محققة مسحة جمالية ذات شعرية بصرية تثبت خصوصية الشاعر الرسام عن غيره، فمع أن لكل إنسان القدرة على أن يحس بحواسه المتعددة فليس كل إنسان شاعراً، ذلك أن الأمر لا يقتصر على الحاسة حسب، فاللون موجود بين يدي الصانع والبائع والصباغ كما هو إمام الشاعر وشتان بين الرؤية في الحالتين. انه اللون ولكنه في الفن محكوم بدور الخيال التصويري التجسمي في صياغته وعلى وقف رؤية تأثيرية احساسية، من خلالها تدرك أن رؤية بشار بن برد بوصفه شاعراً أعمى قد تكون أعمق من رؤية أقوى المبصرين فهي رؤية استاطيقية ليست سطحية[1]. فاللون عند الشاعر الرسام يقوم على وفق رؤية خيالية تبحث عن تحقيق الشعرية منتجة صوراً تشكيلية مادتها الكلمات وميدانها القصائد التي قد تعجز رؤية التشكيلي نفسه عن إنتاجها[2].

وهكذا تبقى للوحة التشكيلية شعريتها المؤثرة والمغايرة لشعرية اللوحة في القصيدة الصورة، ولكن ثمة اختلافات أساسية بين شعرية الفن التشكيلي وشعرية القصيدة الصورة، ذلك ان شعر اللوحة التشكيلية يتحقق عبر الخط واللون ذي الترجيع التخيلي الذي لا يطابق الخيال في كثير من الأحيان، أما شعر اللوحة في القصيدة الصورة فيتحقق بالمجاز والانزياحات التعبيرية ذات الدلالات الناشئة عن الرمز وأطياف الكلمات، وبذلك تنشأ علاقة مغايرة ومعاكسة بين الشعر والرسم من حيث الأدوات ومتفقة من حيث الغاية وهي تحقيق الشعرية بين ذلك تضاف علاقة اللون حيث تفتح عين الحدس والبصيرة على الكون الواقع، فالشعرية تنبع من البصيرة لا من البعد العلائقي وبمقدار ما تحقق الأنزياحات البصرية لدى الفنان يحدث التغاير في عمله الإبداعي من حيث تحقيق الشعرية التي يسعى إليها. ويبرز دور الخيال على

(1) ينظر: الصورة الشعرية والرمز اللوني 25-26.

(2) ينظر: اللون في الادب العربي القديم وملاحظات اخرى علي الشوك 28.

قدر مستويات المبدعين وبصائرهم وأنفسهم فالمبدع يكسر عين الاعتقاد[1]. وعين رؤية الطبيعة والناس والواقع فيرى الأشياء على غير ما هي عليه بالعين البصرية متعدية لأفق التوقع محققة رؤية الفنان المغايرة على نحو رؤية الشاعر الرسام فتحقق الشعرية البصرية عن طريق التركيز على القيمة التشكيلية الخاصة – وفقاً لما تعرضه العين المبصرة والعين البصيرة من دون حدس وإلهامٍ ودهشة وصورٍ غير واقعية إذ لا يشترط على المبدع من اجل إن يحقق شعريته البصرية أن يسعى إلى محاكاة الطبيعية ثم انه ليس بالمنطقي الذي يكون عمله قائماً على المقولات الرياضية المنطقية بل المهم لدى المبدع إن يصور الحقيقة الجمالية كما يراها هو بعين بصيرته وحدسه[2]. فالفنان يخلق حالة بصرية لتصبح بدورها موضوع مادته ومحققة استجابة المتلقي ومثيرة ردة فعله[3]. محققاً إبداعاً ورمزية في صوره المنتجة، المرسومة والمركبة وفقاً للعمليات الذهنية.

وبهذا تضاف إلى جماليات القصيدة العربية جمالية أخرى هي القصيدة الصورة التي تعد معادلاً تشكيلياً للوحة التشكيلية، ولكن هذا لا يتحقق إلا عبر وعي بصري رؤيوي، ذلك أن الرؤية نفسها هي صاحبة الصلة الجوهرية والضرورية بل هي حلقة الارتباط بين الشعر والرسم وهكذا يكون للرسام الشاعر أثره في إنتاج الصور وتكوينها عن الرسام أو الشاعر المنفرد بفنه. يقول لويس مورغان فيما إذا كانت ممارسته للرسم قد ساعدته في كتابته؛" لابد لها بالطبع أن تفعل ذلك فعادة التفكير بالأشياء بصيغة التشكيل والتصوير أن تفعل ويكون لها تأثيرها في فن الكاتب حين يقوم بممارسة الاثنين فانا قبل كل شيء أرى والشيء الأول والأخير هو استخدام عيني"[4]. وفقاً لممارسة دور المخيلة في إنتاج الصور ذهنياً قبل أن تخرج إلى النور

---

(1) ينظر: القصيدة والنص المضاد د. عبد الله الغدامي 162- 164.

(2) ينظر: في الشعرية البصرية حسان عطوان وآخرون 64-66.

(3) ينظر: حوار الرؤية ناثان نوبلر 16.

(4) الشعر والرسم 48.

وتمارس عليها العمليات النقدية. إن اللون وسيلة لتمثيل أحاسيس الفنان وأداة لبلاغة التفسير التشكيلي بغض النظر عن حقيقة الألوان؛ فالسماء قد تكون حمراء والأنهار يغمرها الأصفر المتوهج والوجوه خضراً ولكن العبرة فيما تقتضيه بلاغة التعبير. وما ينطبق على التشكيل ينطبق على الشعر وإن اختلفت وسيلة تعبيره الخاصة فاللون؛ كما في التشكيل يدخل" في تكوين الصورة الشعرية بما له من تشكيل بصري وذوق جمالي يكشف بذاته عن مدلوله ويخترق النفس والقلب والعين ويثير في الإنسان الأحاسيس المختلفة من بهجة وانشراح أو حزن ويأس... وقد شغل اللون مكانه في الإبداع الأدبي شعره ونثره بما له من تأثير نفسي ودلالي وأتضح ذلك في الشعر خاصة بما للّون من تأثير في بناء الصورة الشعرية بشكل عام"(1). هذا فضلاً عن وجود صلة قرابة أخرى بين الشعر والرسم قد تصل إلى حدود التماهي فالشاعر وإن كان يستعمل اللغة فهو في معظم الاحيان يرسم ما يقترحه عليه خياله من صور حسية بارزة الخطوط والألوان؛ فالالوان تضع العين في مقدمة الحواس المتلقية لهذه الصورة، أما الفنان التشكيلي فيستعير من الشعر عنصر المفارقة وخاصية الانزياح وهما ما يفتحان للخطوط والألوان أفقا إبداعيا يتميز بقابليته على إظهار فجوة جمالة قائمة على التنافر الذي يظهر على سطح الورقة وهو تنافر إبداعي صرف على الانسجام الذي يبنيه المتلقي إن هو نجح في الغوص في الدلالات التي تختفي تحت طبقات الرموز اللونية(2). ويأتي تجاور أخر يقوم على اشتراكهما في هدف يسعيان إليه وإن اختلفت الوسيلة لدى كل منهما فعندما تخرج" المشاعر إلى الضوء وتبحث عن جسم فأنها تأخذ مظهر الصور في الشعر أو النحت"(3)؛ "فالشاعر يجسد فكرته في قصيدة والرسام في صورة والصورة والقصيدة هما الوسيلتان الموضوعيتان اللتان

---

(1) تقنيات التعبير في شعر نزار قباني بروين حبيب 121-122.

(2) ينظر: رمزية الألوان في شعر المأتمي 34.

(3) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية 135.

تنقل عن طريقهما رسالة الفنان إلى العالم كله"[1].

الصورة في التشكيل الشعري

تعودنا في الأدبيات العربية أن نفهم من كلمة الصورة دلالاتها الحقيقية والمجازية في الآن عينه فهي "التشكيل البصري المتعين بمقدار ماهية المتخيل الذهني الذي تشيره العبارات اللغوية[2]، فتكون الصورة عبارة عن إثارة يشترك في إنتاجها الخيال الذي يستقبل المثير الخارجي، ثم يحاول صياغته عبر المنتج الثاني وهي الصياغات اللغوية، فقد تكون في عقلي فكرة ما وهي خالصة أسعى إلى نقلها إلى مخيلتك أو نقل صورة عنها معتمدا في ذلك على اللغة الشفاهية أو الكتابة فينتج عن ذلك لفظ يعبر عن فكرة وهو ما يسمى علما. أما إذا كانت العاطفة هي الغاية وما الفكرة إلا ضيف خفيف الظل يساندها نكون قد حصلنا على أدب خاص يعد من الفنون الرفيعة كالقصة أو الشعر القصصي. ولكن كيف استطيع نقل العاطفة التي اشعر بها وابعثها في نفسك بصورة مؤداها إثارتك لتكون محبا أو متحمسا لروعة المشهد أو لوعة حب فانا قد أعطيك مثيرا ماديا أثارني لأبعث في نفسك الإحساس نفسه الذي شعرت به ولكن هذا الأمر غير ممكن مع الفنون والأدب على نحو خاص لذلك لابد من وسائل تستشف المشاعر وتبعث الجمالية في المشهد وهذه الوسائل التي يحاول فيها الأديب نقل فكرته وعاطفته معا إلى قراءه تدعى الصورة الأدبية[3]؛ لذا فهي "خلق صاف من قبل الفكر"[4] غايتها تشكيل الحقائق وتجسيمها بصورة إيحائية مشعة توجه المتلقي عاطفيا وشعوريا من اجل الإمتاع النفسي والعقلي[5]. يقول تولستوي "إن الفن هو أن يثير المرء في نفسه شعورا سبق أن جربه وإذ يثيره في نفسه

(1) صناعة الأدب سكوت جيمس 154.

(2) قراءة الصورة وصور القراءة د. صلاح فضل 5.

(3) ينظر: أصول النقد الأدبي أحمد الشايب 242.

(4) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع صبحي البستاني 11.

(5) ينظر: الصورة في التشكيل الشعري سمير الدليمي 86.

يعمد إلى نقل هذا الشعور بوساطة الحركات أو الخطوط أو الألوان أو الأصوات أو الأشكال المعبر عنها بالكلمات"[1]. وما هذه الوسائل إلا لان "العواطف والمشاعر والانفعالات لا يمكن التعبير عنها بإشارة ما إلى شيء مادي وليس من الميسور أن تسمى العمليات الذهنية دون شيء ينتمي إلى العالم الخارجي"[2]. ومن ثمة فالصورة عبارة عن خلق يقوم على استقبال مثير خارجي ثم يصاغ وفقا لرؤية تصويرية من المخيلة تتم في التركيب الداخلي وهي العمليات الذهنية؛ وذلك لان الصورة تولد وتتكون ذهنيا قبل الكلمة عبر مصادفتها مشبهاً أو مثيرا مكونة بعدا شعريا أمام المتلقي، فهي "لا تعيده مباشرة إلى الغرض مثلما تفعل العبارات الحرفية وإنما تنحرف به وتحاوره وتداوره بنوع من التمويه فتبرز له جانبا وتخفي جانبا حتى تثير شوقه وفضوله فسيقبل المتلقي مكبا على وجهه يتأمل الصورة ويستقبلها"[3] عبر الآثار التشكيلية التي تخاطب الذهن البصري التشكيلي راسمة حدودا إدراكية للصورة. وهو ما أكده عبد القادر الجرجاني بقوله "إن التعبير عن المعاني بأسلوب التصوير يمثل استجابة جمالية لدواعي الفطرة في الطبع الإنساني"[4]. واليوم أصبحت الصورة تعني إبداعا وخلقا فنيا متألقا ومقياسا لمدى نجاح الأديب أو فشله في إيصال فكرته أو غايته إلى ذهن المتلقي والسيطرة على مشاعره والتحكم فيها[5]. فالشاعر الذي انتزع أجزاء صوره من مركبات الحياة لم تكن غايته محاكاتها؛ إذ لا يفترض في الصورة أن تأتي موافقة لطبيعة المكان الذي تحدد من خلاله؛ لان الشاعر حين يبدأ برسم الصورة فانه يرسمها وفقا لشعوره وارتباطه النفسي بها وليس وفقا للمكان المعين الذي تقع فيه "فالشاعر غير ملزم بموضوعية المكان والتفصيلات السردية لما عليه وفيه الصورة

---

(1) حوار الرؤية 33.

(2) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي محمد الولي 251.

(3) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي 397.

(4) دلائل الإعجاز عبد القاهر الجرجاني 289.

(5) ينظر: الصورة البيانية في الحديث النبوي الشريف د. فالح احمد الحمداني 39-40.

فالصورة الشعرية هي التي تشق المكان وتضفي على أجزائه الحسية دلالات جديدة إذ من شانها أن تؤلف الأجزاء المتباعدة المتنافرة في إطار شعوري قد يعجز الإطار الحسي للمكان عن التأليف بينها"(1).

إن الشاعر قبل أن يبدأ برسم صورة يدرك أن هناك آثارا جمالية له وذلك وفقا لما حصل عليه من ملامح وإيحاءات جعلته يتفاعل مع هذه الصورة التي يسعى عبرها إلى أن يثير في متلقي لوحته الإثارة والجمالية أنفسهما اللتين حصل عليهما على أن أي تحوير للشكل الطبيعي للأشياء بهدف توجيه الصورة إلى شكل معين هو عمل فني يسبقه تأمل جمالي غايته تحقيق المتعة الفنية، ثم يفترق مفهوما البدء والنهاية في الصورة بمعناها الفني عن الصورة بمعناها العام وذلك وفقا لعملية التباين في حركة التكوين؛ فحركة التكوين في الصورة الفلسفية طبيعة حرة وحركة التكوين في الصورة الفنية صناعية خاضعة للتحوير والتوجيه وقد يمتلك الفنان شكلها في الذهن، فضلا عن أن حركة التكوين في صورة الأشياء تنبع من الداخل بفعل طبيعي، أما في الصورة الفنية فإنها تكون بفعل خارجي دون أية إرادة لكونها فنا مستقلا يمتلك ضبطاً تقنياً(2). وهو ما يجعل الشاعر الرسام بعيدا عن المحاكاة الوصفية لأنها "إنتاج يرجع بشكل عام إلى عمل العقل في عالم اللاوعي"(3). فأجود الصور ما نقل المشاعر من إثارة إلى اكبر وما ترك للمتلقي حرية البحث والتنقيب عن سائر دلالات الصورة وقيمها الجمالية(4). فالشاعر يخلف حالة بصرية لتصبح بدورها موضوع الاستجابة؛ فالصورة وان كانت حسية بالكلمات إلا أنها مجازية إلى حد ما، كما أنها تحتوي شعورا إنسانيا وتطلق في القارئ عاطفة فهي مناجاة للنفس ومحاورة للضمير وتأثير في

---

(1) التشكيلات الحيوية في معمار القصيدة العربية الجديدة وليد مشوح 60.

(2) ينظر: الصورة في التشكيل الشعري 17-18.

(3) الصورة الشعرية 43.

(4) ينظر: النظرية الرومانتيكية سيرة أدبية كولدرج 16.

الحواس[1]. لذلك على الشاعر أن يهتم على نحو خاص بان تكون الموضوعات التي يسعى إلى تصويرها وإيصالها إلى القارئ مصحوبة بمتعة تقوم بترجمتها إلى القصيدة الصورة؛ "فأعظم القصائد هي التي تعود إليها في أعظم قدر من المتعة"[2]. يقول بول ريفيري وهو شاعر فرنسي "إن الصورة إبداع ذهني صرف وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة فالصور لا تروعنا لأنها وحشية أو خيالية بل لان علاقة الأفكار فيها صحيحة وبعيدة"[3]. وهنا يكمن موطن الأسرار الباعثة على المتعة، مما يدفع بالشاعر الرسام إلى استخدام أي من ريشه من اجل رسم لوحته فهو حامل لذاكرة فوتوغرافية لا يغيب عنها أي مشهد فهو "يرسم ما يعرفه وما يشعر به إضافة إلى ما يراه وهدفه الأول هو التأكيد المنظم لحقيقة أن اللوحة/ الصورة هي ربط موضوعات مختلفة بعضها ببعض"[4]. لكن هذا لا يعني أن يقوم الشاعر بنقل الحقائق كما هي وكما أسلفنا، بل انه "مطالب بتصوير عاطفته الحقيقية تجاه الموضوع وبالقدر الذي أثارت به فإذا أخفقت فليس ما ينتجه أدبا مهما بلغت دقته في النظم"[5]، كما لا يجب أن يكون التصوير مبتذلا لا قيمة له وإنما يجب أن تكون "ملكة التصوير مستمدة لقدرتها من سعة الشعور حينا ومن دقته حينا آخر لان الشعور الواسع (الطيف) هو الذي يستوعب كل ما في الارضين والسموات من المعاني والأجسام فإذا هي حية كلها لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة والشعور الدقيق هو الذي يهتز ويتأثر بكل هامسه ولامسة[6]؛ فعبر القيم الشعورية والخيال الشعوري ينتج الشاعر صورة محولا

---

(1) ينظر: الصورة في شعر بشار بن برد عبد الفتاح صالح نافع 78.

(2) المصدر نفسه 78.

(3) ينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية د. عز الدين إسماعيل 133-134.

(4) لتحليل السيميائي لفن الرسم المبادئ والتطبقات بلاسم محمد جاسم 89.

(5) الصورة في شعر بشار بن برد 73.

(6) ينظر: البينات الحيوية في وحدة القصيدة العربية وليد مشوح 147.

إياها إلى صور فنية ذات قيمة جمالية جموح تأخذ مكانتها في الوسط النقدي. وما القسم الشعوري إلا انسياب تلقائي لمشاعر قوية ونبضات وجدانية لأحاسيس ظاهرة وباطنه في الوقت نفسه. وإذا كان النقد القديم قد ألزم الشاعر وقيد حريته بتصوير معين يقوم أساسا على توجيه عنايته إلى قوة اللفظ وحسن الصياغة ولم يولِ عناية للتصوير والخيال فقد جاءت الصورة بحسب هذا التوجيه مفتقدة لأهم عنصر -يبعدهم عن التصوير الفوتوغرافي- وهو العاطفة. لهذا وجدنا النقد الحديث لا يعد الصورة ناجحة إلا إذا حملت شحنة عاطفية في كل ملمح من ملامحها التكوينية؛ فالعاطفة هي التي تهب للحدس تماسكا ووحدة، وهي التي تضفي على الفن وما به من رمز خفة اثارية -كما سنذكر ذلك لاحقا- وما العاطفة الصورة ولا الصورة العاطفة ولكن "العاطفة من دون صورة عمياء والصورة من دون عاطفة عمياء"[1]. مع وجوب أن تكون العاطفة صادقة وتكون أشاراتها صحيحة لا زائفة أو مصطنعة ويشترط ثباتها، بمعنى أن يستمر أثرها ويسير مع العمل حتى نهايته. ولعل إخفاق كثير من المبدعين يعود إلى أنهم لا يستطيعون إبقاء عواطفهم حية ومسايرة للقصيدة كلها أي أن عملهم أشبه ما يكون باللفظة المعجمية الخالية من الإحساس. ثم لابد في أثناء نقل العاطفة من استخدام لغة مألوفة بعيدة عن المصطلحات العلمية والكلمات الغريبة وان يقصد إلى العاطفة بملمح إيمائي؛ فاللغة البعيدة عن الاستعمال تنفر القارئ ليشط به الخيال عن الأثر الفني مستميلة إياه إلى حل مشكلات اللغة دون التأثير بما فيها من صور وإثارة سيميائية من شانها أن تبعث المتعة الدلالية والمتعة الشعورية في الآن نفسه؛ فسوء استخدام جماليات اللغة يترتب عليه نقل صورة مشوهة مجزءة من شانها أن تهدم القصيدة العضوية فالعمل الفني -في القصيدة الصورة- لا يصمد إلا بقيمته اللغوية[2].

إن أية صورة قبل التشكيل هي مادة وماهية وبعد التشكيل تصبح صورة

(1) ينظر: المجمل في فلسفة الفن كروتشه 55.

(2) ينظر: الصورة في شعر بشار بن برد 80-81.

ومادة، والصورة في التشكيل الشعري هي ترابط الكلمات بعضها ببعض وماهيتها هي الألفاظ والحروف[1]. فاللفظ هو البنية الأساسية لأي عمل أدبي، وبدرجة نجاح الشاعر الرسام في اختيار اللفظ المناسب يكون مقدار نجاحه في إيصال الصورة والتأثير في متلقي القصيدة الصورة. أن لكل لفظ أثره ومكانته "وعلى الشاعر الرسام أن يدرك أن قصيدته ولوحته موجهة إلى الناس جميعا فيظل القارئ المتوسط في رصيده الثقافي هو المحور الذي تدور من حوله جماعات المتلقين"[2]. وعليه أن يبتعد قدر إمكانه عن اللغة التقريرية لأنها تبعث الملل والسأم في نفوس المتلقين، لذا كان لابد من وجود شيء من الإيحاء والرمز في اللغة الشعرية بما يساعد على تحريك الصورة في ذهن متلقيها "فالصورة الإيحائية ابعد تأثيرا في النفس وأكثر علوقاً في القلب من الصور التقريرية الوصفية وهي ابعث فيما بعد على المتعة والإحساس بالجمال"[3]. ثم إن الإيحاء يساعد على إيقاظ المتلقي من سباته ويحمله إلى أجواء خيالية مغايرة للأجواء التي يعيشها رافضا بذلك المكونات بوصفها مسلمات بديهية لا تقبل النقاش؛ فالإيحاء يقدم صورا فيها متعة نفسية وعقلية تبعث لذة للفكر، كلما تأمل المتلقي الصورة وجدها حركة جديدة وروحا أخرى؛ فما الإيحاء إلا حركة انسيابية وأمر مركب يدخل منه حشد من الصور والخيرات المعيشية والفكرية والنفسية. وتستوقف علاقة القرب بين الصورة الرمزية أو البعد عنها وفقا لدرجة التوافق بين القيمة المعرفية للرموز والإيحاءات الانفعالية والجمالية عامة، والرصيد الثقافي الذي يحمله المتلقي[4]. وإذا ما لمسنا جماليات للغة الرمزية الإيحائية فعلينا أن نتجنب الرموز العقلية بدعوى أنها جماليات وملامح إيحائية؛ فالإيحاء أو الرمز إن جاء في غير مكانه أصبح نوعا من الغموض الذي يحول دون إدراك الدلالات أو التفاعل مع تجارب الآخرين، فتتعدد

---

(1) ينظر: الصورة في التشكيل الشعري 15.

(2) جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي د. فايز الدايه 237.

(3) الصورة في شعر بشار بن برد 83.

(4) ينظر: جماليات الأسلوب 236-237.

الروايات وتظهر الفجوات، فيزداد العمل بعدا، ويتأكد المسير المفارق للقارئ، وتنعت مكونات القطعة بالطلاسم، وينقطع الاتصال بين المرسل ورسالته (الشاعر والنص) والمستقبل (المتلقي) لذلك كان "لابد من إبراز مطلب أساسي من اجل تلافي الوقوع بمثل هذا والمطلب هو وضوح التعبير والتعامل بأدوات لغوية وتصويرية يمكن أن تعد مشتركة بين الطرفين مما تتضمنه اللغة والثقافة"(1). وهو ما نسميه تذوق الفن الذي لا يمكن حصوله إلا إذ تحقق حوار رؤية بين الشاهد والعمل الفني وهو حوار يتطلب محاوراً ملما مدركا ومتجاويا أولا وعملا فنيا ينتصب أمامه ثانيا، وثمة طرف ثالث وهو الناقد الذي يعد وسيطا يقدم المحاور أي العمل وإعداده لتذوقه. وليس في وسع الناقد أن يفعل أكثر من ذلك؛ لان تذوق الفن لا يمكن تلقيه فهو ينمو في المتلقي حين يكون مستعدا لذلك ويكون الاستعداد بالاتصال المباشر بين المتلقي المتحسس للعمل والعمل الفني نفسه(2). بهذا وحده يحصل على المتعة الجمالية الحاصلة من امتزاج النزاعات الذاتية بالقدرات المدركة "وما اعتماد الصورة في افقها التشكيلي على فتح دائرة الإيحاء من قبل الرمز إلا تعميق لصلة الخارج المباشر بالداخل الخفي"(3).

وإذا كانت القصائد الشعرية المؤلفة وفقا لأغراض معينة تقوم على رسم عدد من الصور المختلفة والمجزءة فان الشاعر الرسام يقوم ببناء صورة في التشكيل الشعري على نحو بنائي يخالف ما عهدناه. ان القصيدة الصورة هي نمط جديد من أنماط الصورة الكلية؛ ففي الوقت الذي تكون فيه الصورة الكلية للقصيدة مكونة من مجموعة من الصور الجزئية ملتحمة فيما بعد ومكونة الصورة الكلية عبر اشتباكها وتناسجها فيما بينها فان الصورة في التشكيل الشعري-القصيدة الصورة- هي صورة واحدة تؤلف نصا شعريا متكاملا عبر اعتمادها في تشكيلها الفني على أنموذج البناء التوقيعي المعتمد على الضربة الشعرية الخاطفة التي تستعيد وتستحضر اكبر قدر

---

(1) جماليات الأسلوب 232.

(2) ينظر: حوار الرؤية 11.

(3) المتخيل الشعري محمد صابر عبيد 136.

ممكن من الطاقة الإيحائية والتركيز والإشعاع مع محاولة الضغط على نقطة التشكيل المركزية فهي على هذا الأساس ليست صورة أولية (مواجهة) فحسب، بل إنها علاقة تمتلك صفة المركزية تطرح مقترحها الأول عبر العناصر المؤلفة للصورة المرئية المباشرة في خصوصيتها بوصفها لوحة تشكيلية- في حين أنها مرتبطة بنسج خفي يؤلف صورتها غير المرئية وهي خصوصيتها بوصفها صورة شعرية تمثل عادة البعد الجمالي المقصود في بعد الصورة وتشكيلها.

إن عملية بناء العناصر تقوم عبر الضربة التصويرية الخاطفة في القصيدة في الصورة التي تتطلب إمكانات شعرية استثنائية غاية في الدقة والعمق والسيطرة وإلا سقطت الصورة الاستقبال المباشر وانقطعت فيها خيوط الخيال وتمزق نسيجها الداخلي وقل عمقها الفني الجمالي الحر، وهكذا فإنها تتطلب اقتصادا وسيطرة شديدة على عناصر التشكيل ويجب أن يكون هذا الاقتصاد مبنيا على مبدأ التوازن النسبي بما لا يتجاوز معه عنصر على عنصر آخر ويتفوق عليه في المساحة العامة للتشكيل؛ لان أي خلل من هذا النوع من شانه ان يسقط عن النص شرطا أساسيا من الشروط الإبداعية الخلاقة مفقداً إياها إستراتيجيتها الشعرية والبنائية(1).

إن من الصعب أن تتوافر لشاعر مثل هذه الإمكانات إن لم يكن يمتلك مخيلة على درجة عالية من الخصب والنشاط والشمول، ذلك لان هذا النوع من القصائد لا يُبنى بناءً تقليديا مرحليا بل يبنى بناء مزجيا. "فالأمر ان الشاعر يقوم بوظيفته مع ما يبذله العقل من جهد وهو بعمله هذا فأنه على صلة بالرسام الذي يقوم بوظيفته مع الأخذ بالحسبان معضلات اللون والشكل التي تواجهه بلا توقف لا عن طريق الإيحاء بل عن طريق المخيلة أو عن طريق نوع آخر من الاعجازي الذي تنميه المخيلة"(2). بمعنى أن المكونات الأساسية للنص ستحمل فضلاً عن خصائصها الشعرية

---

(1) ينظر: المتخيل الشعري 134-136.

(2) الشعر والرسم 70-71.

خصائص تشكيلية وهذا ما يدعوها إلى أن تمتزج فيما بينها امتزاجا كليا إلى الدرجة التي تغيب فيها أنواع الفواصل حتى لا توجد أية فاصلة استقلالية لوحدة الشيء المؤلف بل استقلالية شمولية لوحدة الصورة المتكونة والممتزجة(1).

وإذا ما استخدمنا مصطلح القصيدة الصورة في رسم اللوحات الشعرية فهذا ما يدفعنا إلى استخدام الرموز التشكيلية ولو على نحو مختصر، مما يؤدي إلى خلق علاقة من نوع جديد بين النص والرمز؛ إذ أن الرمز في القصيدة يفقد استقلاليته ويصبح جزءا منها بمعنى أن الصورة نفسها هي رمز في شكل ما فهي تعد تحويلا من وظيفته التعبيرية الثانوية إلى مقدمة خطوط الفعل الشعري، وبهذا يمتلك الرمز مفهوما جديدا ومغايرا لدوره المقتصر على التوظيف بوصفه عاملا مساعدا في تحقيق المعنى.

إن الرمز في القصيدة الصورة هو المعنى وهو النص كاملا لكونه-وكما أسلفنا- أفقا مهما من أفاقها التشكيلية؛ فمن خلال الرمز نفتح دائرة الإيحاء التي تعمق الصلة بين الخارج المباشر والداخل الخفي، والغاية من ذلك إنما تكمن في تحقيق الامتزاج النفسي والتفاعل الصميم معه، من اجل الوصول إلى فضاءاته الخفية عبر الاتصالات التي تحدث بين ابعد مناطق النص عمقا وغموضا وأقصى شجرة مثمرة في غابة المتلقي الذهنية والخيالية. وبهذا تعد القصيدة الصورة كتلة تامة وكاملة خالية خلوا نهائيا من الزوائد والاستطالات وكل ما يمكن أن يسيء إلى التناسق الجمالي(2). ومن ثمة فان الصورة في التشكيل الشعري تركيب قائم على الإصابة في التنسيق الفني الحي لوسائل التعبير اللغوي والرمز التشكيلي وَجَوْدُ الشاعر واعني به خواطره ومشاعره وعواطفه المجردة من عالم المحسوسات ليكشف عن حقيقة المعنى أو المشهد أو اللقطة على نحو مؤطر قوي ونام محس مؤثر يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين(3).

---

(1) ينظر: المتخيل الشعري 136.

(2) ينظر: المصدر نفسه 138.

(3) ينظر: الصورة الأدبية في تصور جديد د. علي علي مصطفى 120.

إن "التشكيل الجمالي الذي تستحضر فيه لغة الإبداع الهيأة الحسية الشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها قدرة الشاعر وتجربته"[1]. وما قدرة الشاعر وتجاربه إلا "انتقاء الشاعر عناصره اللفظية المناسبة من حيث إيقاعها الموسيقي ودلالاتها الإيحائية وصهرها في بوتقة مشاعره ووجدانه وإعادة صياغة تركيبها وتنسيقها وفق ذبذبات عواطفه وأحاسيسه... وأفاض عليها من روحه وذاته واستطاع أن يكشف بذكائه وفطنته علاقات جديدة جعلت تركيبها منسجما ومتلائما"[2]. وهذا يؤكد على أنها "كلام مشحون شحناً قوياً يتألف عادة من عناصر محسوسة خطوط ألوان حركه وظلال تحمل في تضاعفها فكرة وعاطفة"[3]. فاللون والشكل والصوت والحركة تتآزر كلها لتنتج في نسيج واحد ما يسمى الصورة الشعرية. وللألوان في تشكيلها إيحاءات ودلالات تحملها في ذاتها وتضيفها على النسيج الشعري الذي تنتظم فيه. عندها يتحول الوجود من صورة جامدة إلى صورة قد اكتملت فيها مسببات الحياة فأخذت تتمثل فيها الحركة والدفء[4] متحولة إلى "صورة عجيبة الألوان ساحرة الظلال الخطوط فيها عمق إحساس وخصب خيال وإبداع وتحليل"[5]. ويفسر هذا التعريف طبيعة الصورة وكيفية تشكيلها حتى تتمثل في التجليات المختلفة وعن القواسم المشتركة فيما بينها مهيأة ومثبتة أن العمليات التكوينية للصورة لا تخرج عن:

1- الاختيار من الواقع المنظور.

2- ثم استخدام العناصر المشكلة للصورة.

3- ثم تركيبها في نسق منتظم ينتج دلالة ما.

---

(1) الصورة الفنية معيارا نقديا عبد الإله الصائغ 159.

(2) شعرية النص الصوفي في الفتوحات الملكية د. سمر سامي 235.

(3) تمهيد في معنى النقد روز غريب 193.

(4) ينظر: تقنيات التعبير في شعر نزار قباني 122.

(5) أدب المهجر عيسى الناعوري 129، نقلا عن تقنيات التعبير 122.

بعد هذا فهي من الوجه السيجولوجية؛ بوصفها علامة دالة تعتمد على منظومة ثلاثية من العلاقات بين الأطراف الآتية:

مادة التعبير وهي الألوان والمسافات–في اللوحة التشكيلية والادراكات الذهنية في القصيدة الصورة–وأشكال التعبير وهي التكوينات التصويرية للأشياء والأشخاص ومضمون التعبير وهو يشمل المحتوى الثقافي للصورة من ناحية وبنيتها الدلالية المشكلة عبر الادراكات الذهنية لهذا المضمون من ناحية أخرى. وهذا ما يجعلها تخرج معجونة بالأصوات اللغوية الموسيقية تتداخل معها وتكيف معناها وتصبغ رؤيتنا الاستقبالية وإدراكنا لها وفقا لدلالتها[1] المنتجة عبر "تراكم التشكيلات الصورية"[2] وهو الأمر الذي دعانا إلى عدم النظر إلى الصورة على أساس التجزئة؛ وذلك لان هذه الجزئيات هي المكون للصورة الشعرية والكل المعبر عما أراد الشاعر أن ينقله إلى المتلقي عبر قصيدته.

تلقي الصورة

على الرغم من أن النص الشعري فعل كلامي يعتمد على الإشارة في اللفظ وتكوين المشاهد أساسا، فانه يتجه إلى توظيف العلامة اللغوية في مستوياتها الصوتية والمعجمية والدلالية والرمزية المختلفة. وإذا كان النص نسيج كلام وحواراً بين العلامة والعلامة وان اللغة الأداة الجوهر فهي أداة لتبليغ الرسالة شأنها في ذلك شأن الكلام المألوف بيننا، ولكنها مع ذلك تتمتع بوظيفة في ذاتها بما تنتجه من تراكيب وصور وأخيلة ودلالات متضمنة.

إن الشعر خطاب متجهور دلالاته المضمرة في أثناء كلماته أكثر من المصرَّح به، يعتمد على الإيحاء والإشارة أكثر من المباشرة لذلك نراه يتجه إلى المتلقي محركا لغته ومنهضا إياها من ركام الذاكرة وفوضى الأشياء، مؤسسا عبر

---

(1) ينظر: قراءة الصورة وصور القراءة 6–7، والصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نؤاس 26.

(2) مقالات في تاريخ النقد العربي د. داؤد سلوم 90.

تفضئة النص كيانا وخصوصية هي عينها التي تنبع من خصوصية قولها، مقدمة تشكيلا جديدا لعالم أدركته وشكلته طاقة ذهنية مميزة بعيدة عن الواقع منه مضمارها وفقا لما توحي به احتمالات القراءة من جماليات تجعل كثرة المدلولات إثارة سحرية تمارس تأثيرها في المتلقي عبر لذة القراءة وحرية التكوين تحمله اللوحة الشعرية من أشكال وخطوط وألوان مكونة صورة بصرية يتوارى فيها المدلول وراء هيمنة الدال ومركزية العلاقة[1]. صورة لا تقل في ذاتها بل تزيد على الصور التشكيلية عبر جمالياتها ولذة الجهد المبذول في حرية تكوينها وتركها إحساسا لدى المتلقي بأنه لا يقل أثرا عن شكلها الأول. ويتم ذلك وفقا لما تسعفه به مخيلته حتى يصل إلى تحقيق دراما معنوية على اثر سعة الكلمات وما تحمله من صور سواء عبر المضمون الظاهر[2] أو المدرك من خلال الرموز والإشارات وما يحمل المتلقي نفسه من ثروة لغوية وإدراك بصري تشكيلي عبر المفردات، مستقبلا لها ومكونا إشارات صورية إيذانا بتشكيلها البصري في الذهن بقوة إدراكية مضافة إليها إمدادات المفردات بوصفها مفاتيح العملية التكوينية ومحددين النقطة المركزية التي ينطلق منها إنتاج الصورة واستقبالها بوصفها لوحة تشكيلية منتجة تحت الإثارة الجمالية. وهنا تكمن نقطة تلقي اللوحة التشكيلية؛ إذ يبقى تلقيها أسهل وأكمل للمتلقي مهما كانت درجة ثقافته، وذلك بفعل الأثر المغاير لاستقبالها بفعل المثيرات الخارجية.

إن صعوبة تلقي اللوحة المرسومة بالكلمات/ القصيدة الصورة تكمن في أن عملية تلقيها ستقع تحت تأثير محددات الاستقبال والأجزاء جميعها الموجودة في المراكز الذهنية، وفيها يقوم المتلقي بجمع اكبر قدر ممكن من الألفاظ الدالة على التشكيل أي انه يتعامل مع مادة خام؛ إذ يبدع المتلقي في تكوين صورة المرسومة ذهنيا وذلك لان "المادة الخام ثمرة استاطيقية قد تعاني وتستحيل على يده إلى مادة

(1) ينظر: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري رضا بن حمي د 50.

(2) ينظر: التحليل النفسي والفنان دانييل ستايدر 50.

جمالية"[1]. وهو في هذه المرحلة يكون مساويا للرسام الذي يُتلقى مثيرات خارجية قبل أن يرسم لوحاته التشكيلية؛ إذ أن كليهما يتعامل مع أجزاء من اجل إنتاج الكل. فمتلقي القصيدة الصورة لابد أن يكون قادرا على القراءة والتكوين البصري عبر الخيال الرؤيوي وما يمتلكه من ثقافة بصرية تميزه عن غيره ثم تأتي مرحلة التشكيل الذهنية وتكون مكتملة بالقدر الذي يستطيع فيه المتلقي تركيب الإيحاءات والرموز التشكيلية من القصيدة الصورة، فقد استقبل جزيئات ورمزا من صورة الواقع ثم ادخلها حيز الذاكرة المستوعبة لتحدث عملية الاسترجاع التذكري وفقا للمثيرات الجمالية مخرجاً صوراً منتجة ذهنياً. وهنا تكمن نقطة الفرق في تلقي القصيدة الصورة عن اللوحة التشكيلية؛ إذ أن المتلقي سيتعامل مع المواطن الجمالية دون غيرها في اللوحة التشكيلية لأنها مكتملة أمامه وما عليه إلا أن يستوعب المثيرات ويتفاعل معها منتجا تأثره بها عبر تلقيه المباشر لها؛ في حين يكون متلقي اللوحة المرسومة في القصيدة الصورة منتجا أكثر مما هو متلقٍ؛ لأنها تتطلب منه أن يتعامل مع رموزها وإيحاءاتها اللغوية المسموعة والمقروءة بحسب قناة الاتصال. فهو في هذه المرحلة-يتعامل مع تخييله للصورة المدركة والمنتجة من الرموز إذ هو يعد الرمز. "احد المتطلبات الرئيسة لاستمرار لحظات التكوين الفني لأي فن من الفنون"[2]. مستجمعاً الأشتات المتحركة في الذاكرة ومكونا أبعاد القصيدة الصورة فضلا عن الرموز التي تكون أصلا فيها كما سيأتي، والمنبعثة من ملامحها التشكيلية وهنا يأتي دور المحددات التي سترسم صورتها وفقا لها "فالنص الشعري واللوحة التشكيلية جزء مقتطع من الواقع المشكل على اثر محددات المعالم الخاصة بالإيحاء المكاني، أي أن اللوحة في القصيدة الصورة أو اللوحة التشكيلية تخلق إحساسا عند المتلقي مفاده أن النص الذي أمامه يجسد المكان بمثوله العياني بعد تشكيله وصيرورته عبر الرؤية والخيال لتكون اللوحة

---

(1) مشكلة الفن زكريا إبراهيم 34.

(2) فلسفة الأدب والفن د. كمال عيد 78.

تكوينا مكثفا يفسح المجال للعين بان تدركه كحقيقة مستوعبة ضمن حدود البصر"[1].

وعبر هذه المحددات يأتي دور الخيال ومقدرته التصويرية على تجميع شتات الرموز مظهرا إياها وفقاً للتناسق الديناميي أو التوافق الجدلي بين المعنى والرمز بوصفه منتجاً جمالياً بعيداً عن سطحية المتلقي ومؤكداً أنها ليست-كما تظن الفلسفة المادية-نسخة يتدهور فيها الأصل المدرك ويتحلل، وأنها ليست للواقع الخارجي كياناً سلبياً لاحقاً، وإنها مجرد انطباعات وأثار تفسر بالإحالة على ترابطية ساذجة بسيطة؛ وذلك لان الصورة المنتجة عبر آلية التلقي لا ترد إلى معيار خارجي ثابت وإنما تتأمل بنوع من المباطنة لأنها ذات كيان نفسي ينفتح صوب الوجود مميزاً تلك الصور التي تفتق عما في الخيال المبدع وما تنطوي عليه من لا نهائية وانقسام. وبهذا ستكون الصور المنتجة في وضع نقصان أي أنها اكتمال يشير إلى نقصان بمعنى أن الصورة مكتملة ملتفة بذاتها في هذه القصيدة أو تلك اللوحة. ولكن بعد الصورة التي لم يبدعها الخيال[2] وتظل دوما فيما لم يكن بعد. وهذا بدوره يؤكد أن المتلقي هو المنتج بل المبدع في اكتشاف جماليات القصيدة الصورة وإيحاءات الرموز التشكيلية فيها أو في اللوحة التشكيلية على السواء، وانه المشتق لكل نفيس فيها؛ فهو ليس عابر سبيل لا يعرف أداة رسالته ولا يفك سننها، مثبتا انه لم يكن "مدعوا إلى الاستجابة فحسب بل إلى الخلق؛ إذ أن فاعليته لا تقل عن فاعلية الفنان نفسه من حيث إعطاء الصورة أبعادها النهائية التي تحدد دورها في العمل الفني وعلاقتها به"[3]. وذلك بعد أن يفك عالم اللوحة معيدا تجميع رفاتها ومنظما وخالقاً منها عالماً جديداً وفقاً لقوانين تنبعث من أعماق النفس وفقا لمرجعيته وثقافته البصرية مع اتحادها بشفرات النص[4]. ومع هذا يبقى لنوعية تقديم الصور وطريقته من حيث المباشرة في الاستقبال "وان كانت

---

(1) الرسم بالكلمات في شعر السياب خيري صباح الدين 20.

(2) ينظر: الخيال مفهومه ووظائفه د. عاطف جودة نصر 261-262.

(3) جدلية الخفاء والتجلي كمال أبو ديب 43.

(4) ينظر: جماليات القصيدة العربية الحديثة 156.

الحواس تشوه الشكل والعقل يصوغه"[1]. وللإيحاء اثر مهم في المستقبل ولاسيما فيما يتعلق بتحديد مديات الاستشعار الحسي لديه وما يتلقى فضلا عن نوعية الجنس الفني الذي تقع في محيطه الصورة. فالصورة المرسومة تمتلك تأثيرا من خلال امتلاكها صفات حسية مكثفة وملموسة بسبب طبيعة العمل وقدرة المتلقي على لمسه مباشرة بحسب طبيعة قناة الاتصال ولاسيما إن كان نحتا إلا أن اللوحة في القصيدة الصورة وان كانت تمتلك قناة اتصال مغايرة إلا أنها تمتلك صفة تجعلها تتعامل مع اللوحة على نحو أكثر اتصالاً وهي الخلجات النفسية الداخلية عبر آثارها الخارجية التي تجعل الحواس جميعاً تشترك في تلقيها. فالقصيدة الصورة وان بدا استقبالها متحققا بحاسة السمع أو النظر بوصفها أداتي الاتصال الرئيسيتين إلا أن الحواس جميعا تشترك في تشكيلها في المتخيلة البشرية[2].

وإذا كان لقناة الاتصال أثرها في الاستقبال فان زمن الاتصال هو الآخر له دوره المميز في إنتاج القصيدة الصورة. فإذا جاءت اللوحة التشكيلية ثابتة الزمان والمكان من دون أية حركة زمنية وان بدت الحركة بها واحدة فان القصيدة الصورة ونظرا لطبيعتها التعاقبية يستغرق تقديمها زمنا يجعلنا وبغية إيصال إيحاءاتها كاملة- مع الأخذ بالحسبان أن مخيلتنا لا تستطيع أن تدمج في كيان موحد متكامل الأشياء التي تعرض علينا بتتابع زمني مع تفاصيل الجسم الذي يجري تصويره[3]. نكرر عملية التأمل أكثر من مرة بحثا عن الإيحاءات والرموز التي تساعد على جمع الشتات المبعثر. ومع أن متلقي اللوحة التشكيلية يمارس نظاماً مشابهاً وذلك عندما يمارس نشاطه التأملي فان متلقي اللوحة في القصيدة الصورة يبقى ممتلكاً أكثر من حركة زمنية تجعله يدرك اللوحة على نحو مميز وفقا لزمن الحركة داخل الصورة

---

(1) الشعر والرسم 35.

(2) ينظر: اثر الرسم في الشعر العراقي الحر 25-26.

(3) ينظر: المصدر نفسه 27.

نفسها، حركتها داخل القصيدة في زمن التشكيل الموسيقي[1]. ويضاف إلى المؤثرات في عملية التلقي الأثر النفسي، الذي يغير في القصيدة الصورة من تحليل الإيحاءات والرموز؛ إذ تبرز القصدية في جمع الأشتات المترسبة في الذاكرة إن متلقي اللوحة التشكيلية يمنحنا قدرا اكبر من الحرية في التكون من القدر الذي تتمتع به في القصيدة الصورة؛ وذلك لخلو اللوحة التشكيلية من ترتيب الاستقبال كما هو الحال في العمل الأدبي الخاضع لفعالية القراءة. فضلاً عن أننا في تلقينا اللوحة التشكيلية نستقبل اللوحة من نهايتها أو من بدايتها، من أطرفها، من هوامشها وبحسب طاقة المتلقي وقدرته على استقبال اللوحة. وهذا الأمر بلا شك غير ممكن في القصيدة الصورة؛ فالمتلقي وان خضع لدوافع نفسية إلا أن الشاعر يقود عينه على طول القصيدة وذلك بسبب طبيعة الشعراء الوصفية[2]. ولكن هذا لا يعني أن يكون المتلقي مسلوب الإرادة؛ إذ تبقى لنزواته النفسية أثرها في تشكيل القصيدة الصورة وذلك عندما تترك للمتلقي حرية التكوين والتشكيل لأنه استقبل أشتاتاً وصفية ورموزاً إيحائية ففي هذه المرحلة تبرز الدوافع النفسية مظهراً تفاعلاً حسياً يجري مع بنية القصيدة مبيناً بذلك الدوافع الأساسية في اختيار أجزاء القصيدة المكانية وتفاصيلها[3].

إن المتلقي يجب أن يدرك أن للصورة قيمة فنية وأنها وان لم تكن مدركة بصورة حسية بوجوده في العمل الشعري فان لها أبعادها الجمالية الذاتية وفقا للغرض الذي ينبع منه الموقف الشعري المتكامل وان الصورة جزء حيوي من عملية الخلق الفني الذي ينبغي ان تحلل القصيدة الصورة في إطاره. فضلا عن أساس البنية اللغوية المدركة على وفق نظامها التركيبي وطريقة تشكيل شرائحها الأساسية بوصفها المنابع الحقيقية والأصلية للدلالات الفنية التي تبلور الرؤية العميقة الكامنة في بنية التجربة الشعرية.

---

(1) ينظر: التفسير النفسي للأدب د. عز الدين إسماعيل 56، والشعر بين الرؤيا والتشكيل د. عبد العزيز المقالح 105.

(2) ينظر: اثر الرسم في الشعر العراقي الحر 27.

(3) ينظر: جدلية الخفاء والتجلي 28-29.

بعد هذا يجب أن يدرك متلقي القصيدة الصورة انه يتعامل مع نوع خاص من القصائد ليس من النمط الذي تقولب على قراءته أو سماعه بل انه سيتعامل مع قصائد قد استوطن الرسم في أرضها وتعمقت جذوره فيها ونحن "نشك في قدرة الشاعر على أن يوحي بتأثير الرسم لقارئ مفترض يجهل الرسم كل الجهل"(1). لذلك ننتظر من المتلقي أن يستقبل القصيدة الصورة بثقافة مزدوجة، شعرية وتشكيلية في آن واحد(2).

الصورة اللونية في غزل ابن الزقاق البلنسي

لعل من أهم المشاهد الحسية التي نظر إليها الشعراء وشكلوها في لوحاتهم الشعرية في المرأة ما يشكل وجودها المادي من الألوان؛ إذ تفننوا فيه وفرعوه ألواناً وزعوها على جسدها متعمقين ومجملين هذا الجسد وأجزاءه، ولشدة انبهارهم بهذه الألوان كادت الرؤية الجمالية لديهم تنحصر في الرؤية اللونية.

من أبرز الألوان التي شغف بذكرها الشعراء في موضوع الغزل اللونين الأبيض والأصفر عندما يمتزجان لوناً يصبغ كيان المرأة الجسدي فهي بيضة الخدر وهي الفلق والشمس والقمر وغير ذلك كثير. ويأتي الأسود وتدرجاته(3) في وصف الشعر، الجعد الفاحم، والشفاه اللعس والحو واللمى وغيرها، والأحمر في الحديث عن الخدود وما تعلق عنه من خجل وحياء، والأبيض منفرداً في الأسنان بوصفهما دررا(4).

وعبر استخدام اللون حقيقة أو مجازاً توسعت دلالته وصارت عناصرهُ "صورة جمالية في وصف المرأة ما دفع المرزوقي إلى القول: بأن هؤلاء الشعراء قد يشببون

(1) نظرية الأدب اوستن دارين–رينيه ويلك 163.

(2) ينظر: اثر الرسم في الشعر العراقي الحر28.

(3) ينظر: الملمع 60-84.

(4) ينظر: الغزل في العصر الجاهلي أحمد محمد الحوفي 41-65.

بـالبيض والـسود والـصفر"[1]. الأمـر إلـى يعنـي أن البيـاض الـذي كـان الغالـب علـى وصف النساء ليس بالضرورة بياضاً على الحقيقة.

وهو ما أكده (بالمر) في بحثه عن مدّيات اللون الأبيض[2]. وما غلبة هذا الرأي إلا نتيجـة لأداء الـشعراء وإطلاقهـم اللـون الأبـيض إطلاقـا حقيقيـاً فـي موضـوع الغزل وكان هذا الإطلاق مستنداً مما ظهر من جسم المرأة ثم عم على الباقي منه من بـاب إطـلاق البعض علـى الكل[3]. وقـد يكـون الـسبب فـي هـذا الأمـر تقـديس العـرب للشمس قديماً فشبهوا المرأة بهـا[4]. ومـن ثمـة ظهـرت أغلـب تـشبيهاتها مـستمدة مـن الشمس فـ "البشرة صـافية كالـدرة أو الـشمس رقيقـة ناعمـة كالبيضـة فـي الأداحـي وهـي بيـضاء بـل مـضيئة فـي بياضـها الـذي يـضرب إلـى الـصفرة لا عـن مـرض ولكـن لأن الشمس تكون كذلك في بعض ساعات النهار... وأما العينـان فهما عينا مهاة نجلاء حـوراء... وأمـا الثغـر والأسـنان فالـشفاه داكنـة واللثـة تميـل إلـى سـواد والأسـنان هـي الشمس إلى مثلهما بيضاء ناصعة كالأقحوان الندي ترتوي بريق عذب كالخمر، ولكـي تكتمل الـصورة يحـاط الوجـه الشمسي المضـيء بمـا يبـرزه وهـو الـشعر الفـاحم... يتـرك الـشاعر هـذا التـضاد اللـوني يبـرز الحـالات القـصوى للـسواد والبيـاض فـي هـذه الـصورة البديعة"[5].

---

(1) الألوان ودلالاتها السياسية والاجتماعية والنفسية في الشعر العربي من صدر الإسلام حتى نهاية العصر العباسي الأول 126.

(2) ينظر: علم الدلالة بالمر 83.

(3) الألوان ودلالاتها السياسية والاجتماعية والنفسي في الشعر العربي من صدر الإسلام حتى نهاية العصر العباسي الأول 127.

(4) ينظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي د. نصرت عبد الرحمن 121، والصورة والرؤية عند زهير بن أبي سلمى عبد القادر الرباعي 87.

(5) الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الأول الهجري د.علي البطل 31.

أما المرأة الأندلسية فهي بيضاء منسجمة محجبة لا تقوم بالأعمال اليدوية خارج الدار تحت الشمس هيفاء يضيق خصرها عن سوارها ناعسة العينين فاترة الطرف تثير الفتور في العاشق ذات نظرة صارمة كحد السيف[1]. وهي تمتاز بـ "بياض أربع: لونها وفوقها وثغرها وبياض عينيها، وسواد أربع: أهدابها وحاجبيها وعيناها وشعرها، وحمرة أربع: لسانها وخداها وشفتاها مع لعس واشراب بياضها بحمرة"[2]. يضاف إلى هذه المقاييس ما استجد في البيئة الجديدة من مخالطة وأجناس كتفضيل الشقرة أو الزرقة في العيون[3]. أو تفضل نوع من الملابس التي ترتديها النساء[4]. فـ"كل شيء في بيئة الأندلس الجميلة يغري بالحب ويدعو إلى الغزل ومن ثمة لم يكن أمامك القلوب الشاغرة إلا أن تنقاد لعواطفها فأحبت وتغزلت ثم خلفت وراءها فيضاً من شعر الغزل الجميل"[5]؛ لذا فقد تفنن الأندلسيون في وصف المحاسن الجسدية والحسية والمعنوية تفنناً لا يكاد يخرج عن الذوق العربي المألوف حتى أننا لنشعر أن "الناس جميعاً شعراء ينضمون في الغزل والحب وبيان دقائقه سواءً في ذلك أمراء البيت الأموي وحكامه أو أبناء الشعب عرباً وبربراً ومسالمة ومولدين"[6]. ويبدو أن البيئة الأندلسية طبيعية بجمالها الذي أسهم في ترقيق النفوس والمشاعر وتهذيبها، واجتماعية إذ امتزج العرب بسكان الجزيرة الأندلسية وعاشوا حياة حضرية ناعمة أغوتهم بتعاطي شتى وسائل اللهو والمجون وحررتهم من كثير من الأغلال والتقاليد الموروثة، فضلاً عما تتصف به الأندلس من جمال بشري استوعى أنظار العرب ونبه

---

(1) ينظر: مع شعراء الأندلس والمتنبي اميلو غريسيه 127.

(2) ديوان الصبابة لابن أبي حجلة التلمساني محمد زغلول سلام 75.

(3) ينظر: طوق الحمامة ابن حزم الأندلسي 86 ، كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس أبو عبد الله محمد بن الكتابي 123.

(4) ينظر: اللون في الشعر الأندلسي 76.

(5) الأدب العربي في الأندلس عبد العزيز عتيق 169.

(6) تاريخ الأدب العربي عصر الدول والإمارات د. شوقي ضيف 256.

عواطفهم فتغزلوا وشببوا بالنساء ووصفوا الجمال الفاتن الذي ملك أعنة قلوهم شعراً عاطفياً جميلاً فيه شيء من الصدق وكثير من الطرافة مع رقة العبارة وخفة الأوزان، شعراً يرسم الأجواء ويعبر عن خوالج النفس(1).

قال ابن الزَّقَّاق: (2).

أقبلت تمشي لنا مشي الحباب	ظبية تفتر عن مثل الحباب
كلما مال بها سكر الصبا	مال بي سكر هواها والتصابي
اشعرت في عبراتي بخلاً	إذ تجلت فتغطت بنقاب
كذكاء الدجن مهما هطلت	عبرة المزن توارت بالحجاب

يعطي ابن الزَّقَّاق اللون أهمية خاصة في تكوين صورة المحبوبة وحركتها أمامه مستخدماً المفردات اللونية غير المباشرة معتمداً في ذلك على أساسية الضوء والظل وحركة كل منهما في مخاطبة الذهن ورسم الإطار العام الذي يقوم على أساس صورة تشبيهيه تمثل الحبيبة طرفها الأول فيما يكون الطرف الثاني متعدداً وهو المشبه به، يكون الصورة في الظبية التي يعكس من خلالها لون محبوبته هو الأدمة التي تحاكي في لونها وحركتها حبيبات الخمرة المتطايرة فوق الكأس. ويحرك الفعل اللوني تجلت الطبيعة اللونية لمحبوبته؛ إذ يمثل من خلاله ابن الزَّقَّاق الضياء الذي ينتشر من وجهها نور ظهورها وليجل منه الصفة اللونية لها التي تشترك بها صورة المحبوبة في حركتها مع حركة الشمس، التي تمثل في ضيائها عند ظهورها تارة واختفائها تارة أخرى ليحل الظل بغيابها في مقابلة منه مع رغبته النفسية في الوصول إلى هذه الحبيبة؛ إذ يشكل الشاعر بحركة الشمس بضيائها واختفائها داخل الغيم صورة حبيبته

(1) ينظر: اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري د. نافع محمود 194-195.

(2) ابن الزَّقَّاق البلنسي وهو ابو الحسن علي بن عطية بن مطروف من الشعراء الذين عاشوا في عصر المرابطين (489-530هـ). ديوان ابن الزَّقَّاق البلنسي عفيفة محمود ديراني 87. الحُباب: الحية، والحَباب بفتح الحاء ما يطفو فوق الكأس من نفاخات.

التي لا يستطيع الوصل إليها، فيمثل الضياء فرح الشاعر وابتهاجه بدنوا الحبيبة ويمثل الظل ألمه وحزنه لبعدها عنه والتي تتوافق مع دلالة اللون الأسود السايكولوجية. لكن هذه الدلالة تتغير مع لفظة المزن لتسير في اتجاهين: مجازي مغاير لدلالتها الأصل وهي الأقوى في تثبيت الشاعرية واختفائها عليها وحقيقي موافق ومنسجم مع دلالاتها. أما الدلالة المجازية فتكون في لون المزن الأسود وتدل على هطول المطر الأمر الذي يعني الخصب والنماء واستمرار الحياة في حين انه دل عند الشاعر على الفراق عن الحبيبة وهي الدلالة النفسية الحقيقية لهذا اللون. وقد عبر عنها في الصورة التشبيهية التي قرن بها حركة محبوبته مع حركة الشمس واختفاء ضيائها بالغيم والتي كون الشاعر من وحيها صورته يزيد من التأكيد عليها من خلال الطباق بين "تجلت وتغطت" التي تعطي فضلاً عن قيمتها في تأكيد الحركة التي أرادها ابن الزَّقَّاق لظهور محبويته وغيابها، قيمة تشكيلية تتمثل في انسجام الألوان وتوافقها مع أجزاء الصورة وليؤكد من خلالها أن لغة الشعر –عنده– "لغة حسية لا تصبح بها الكلمات مجرد إشارات أو علامات بل تصبح مجموعة من المثيرات الحسية تثير في ذهن المتلقي صوراً وإحساسات وتحرك انفعالاته ومشاعره"[1]. كما جاءت طبيعة المفردات في القصيدة موافقة لطبيعة اللون لإعطاء دلالة الحركة التي أضفتها الألوان على الصورة فـ "أقبلت تمشي تفتر، مال، أشعرت، تجلت، هطلت، توازن" كلها مفردات تضفي على الصورة حركة تمنح الكائنات وعياً إنسانياً يتحسس ويشعر[2]. كما توافق تكرار الجرس الصوتي في "سكر الصبا، سكر هواها، الحباب، الحباب" مع تكرار حركة اللون في الصورة التي شبه الحبيبة فيها بالشمس وحركة الظل المشبه به عند غياب الحبيبة عن ناظرة.

"وتمثل المفردة اللونية بوصفها مفردة عميقة الجذور وافرة الظلال حضورها المتميز في نسيج النص"[3]؛ إذ يعكس من خلال دلالة الأبيض/ الضوء رغبته العارمة

(1) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي 304.

(2) ينظر: تقنيات التعبير في شعر نزار قباني 167.

(3) التشكيل اللوني في الشعر العراقي الحديث 173.

وتفاؤله في الحصول على هذه الحبيبة والتي بين حضورها في "أقبلت، تفتر، أشعرت، تجلت" التي تدل على الحضور والذي يتطلب الضوء. وجعل هذه العلامات على الحضور مجتمعة أمام فعل واحد يدل على غياب الضوء–وهو ما يعني غياب اللون وغيابها – في "تغطت" الذي يرسم من خلاله خلو الصورة من الحبيبة.

ويقول في قصيدة أخرى: [1].

يـــارب يـــوم واضـــح نـــضرته	بمهفهـف طــاوي الحــشا وضــاح
اوحــى الّــيَ براحــة قامــت لنــا	فيهـــا ثنايـــاه مقـــام الـــراح
يـوم رشـفت فيـه الحميَّـا واللمـى	فـــشربت خمـــر زجاجـــة وأقـــاح
ولثمـت مـن خـدي أغـر مهفهـف	شـــفقين حـــف ســناهما بمــصباح
حتـى إذا مـا الـسكر مـال بعطفـه	ميـــل القـــضيب بمـــدرج الأرواح
وســدته عــضدي فظلــت كأنمــا	اطلعت فـي عـضدي سنا الإصـباح

أدت تجليات اللون عند أبن الزَّقَّاق إلى مستويات متعددة أكسبتها ثراءً وتنوعاً وكان ذلك من خلال الإدراك البصري المباشر في استقبال اللون، فاللون الأبيض المتمثل في اليوم الواضح يعكس دلالته الايجابية على الشاعر فيجعل منه مرآة يعكس لنا عبرها صورة افترضت فيها القيمة التصويرية بالرغبة النفسية ويبين لنا من خلالها عبر المفردة اللونية "وضاح" مبالغاً بها صورة المرأة التي تشع نوراً كناية عن نقاء جسدها وطبيعته الناصعة البياض، فضلاً عن المكانة الاجتماعية فبياض بشرتها كناية عن كونها مدللة مخدومة. ويختار صفة (لمياء) لشفتيها –وهو اللون الذي طالما أحبه العرب واستعمله لشفاه نسائهم–؛ إذ هو فضلاً عن قيمته الجمالية يعد اللون المكمل للون الأبيض[2]. ليزيد بذلك القيمة التشكيلية للصورة.

---

(1) ديوان ابن الزَّقَّاق البلنسي 95.

(2) ينظر: نظرية اللون 59.

وقد قرن ابن الزَّقَّاق في هذه القصيدة المفردات الخمرية مع صورة شفاه حبيبته ليحاكي من خلالها رغبته النفسية وتلذذه بطعم رضابها فالفعل (رشفت) يدل على الشرب القليل في مقدمة الشفاه وهي حالة يوصف بها احتساء الخمر وقد صرح به في (خمر زجاجة وأقاح) ليؤكد اثر الخمرة واقترانها بصفات محبوبته، التي يعكسها لنا عبر الاستخدام الدقيق للمفردات اللغوية؛ إذ يستخدم الفعل (رشفت) مع رضاب شفتيها والرشف صفة تصاحب شرب السوائل، وعندما أراد وصف خديها استخدم الفعل (لثمت) وهو ما كان مع غير السوائل.

وابن الزَّقَّاق بعد أن حدد الصفة اللونية صفة عامة يؤكد رسم أجزاء صورته فقوله:

ولثمت خدي اغرٍ مهفهف   شفقين حف سناهما بمصباح

يؤكد على صفة البياض الذي امتازت به ويجعل من (شفقين) كناية عن احمرار وجنتيها قيمة لونية تعكس قوة الإثارة والتوهج الذي يحسه تجاهها ويكشف عن رغبته الجنسية؛ إذ أن قيمته الدلالية تعني حرارة العاطفة والحب الملتهب[1] فضلاً عن أن موقع اللون الأحمر وسط الأبيض الناصع يجعله جمرة متوهجة قد أحيطت بسنا النار وهو ما بينه ابن الزَّقَّاق بقوله (حف سناهما بمصباح) وليؤكد كذلك من خلال هذه العبارة قيمة البياض للمرأة وترسيخها في الصورة.

ودخول اللون الأحمر وسط البياض الذي يحيط به يعزز من قيمته الدلالية بوصف اللون الأحمر من الألوان الحارة الساخنة، يحيل بطبيعته إلى الشباب والعنفوان مما يجعله متوافقاً منسجماً مع المعطى الدلالي للخدود، فضلاً عن أن موقعه مع الأبيض يعكس طابعه الجمالي على الصورة من حيث التشكيل لكون الأحمر من الألوان الحارة والأبيض من الألوان الباردة فيشكلان تضاداً إيقاعياً عند الاستقبال

(1) ينظر: اللغة واللون 229.

وتكوين الصورة وهذا بطبعه يبعد الركود والسلبية عن الاستقبال[1].

ثم يكون صورة أخرى يبين من خلالها تكرار ما بدأه من إضفاء صفة البياض المشع المقترن بالنور على محبوبته، أن البياض فضلاً عن كونه قيمه جمالية يرمز بها إلى جمال الوجه عند النساء فهو صفة مثالية اعتاد الشعراء العرب أن يضفوها على المرأة[2]. ولعل الأبيض من الصق السياقات بوصف المرأة؛ ذلك أن هذا اللون ارتبط –عرفياً– بأجواء الصفاء والإشراق والحب[3].

ويقول في قصيدة أخرى: [4].

سفرت وريعان التبلج مسفر فلم ادر أيهما الصباح الأنور
وتنفست وقد استحر تنفسي فوشى بذاك الندَّ هذا المجمر
مقصورة بيضاء دون قبابها هندية وأسنة وسنوّر
وسوابح خاضت بها البهم الوغى لما طمى بحر الحديد الاخضر
في مأزق يلتاح فيه للظبا برق وينشأ للعجاج كنهور
يارية الخدر الممنع والتي أسرت فنم عن سراها العنبر
ما هذه الجرد العتاق وهذه السمر الرقاق وذا القنا المتأطر
أما كفتك معاطف ومراشف وسوال كلٌ بها مُعفر
لا تشرعي طرق السنان لمغرم مثلي فحسبك منه طرف أحور
سأقيم عذر السمهري فإنما تدمي لحاظك لا الوشيج الأسمر

---

(1) ينظر: البناء الفني في قصيدة محمد الماغوط النثرية خيري صباح الدين الحيدري 125-127.

(2) ينظر: جماليات اللون في شعر بشار بن برد 95.

(3) ينظر: قراءة ثانية في شعر امرئ القيس محمد عبد المطلب 39، نقلاً عن جماليات اللون في شعر بشار بن برد 86.

(4) ديوان ابن الزَّقَّاق البلنسي 162 ، السنور سادة القوم، كنهور: السحاب المتراكم من الغبار، الوشيج: شجر الرماح، وينظر: اللسان 708/4، 748/7، 308/9.

ولــئن حــشت زرق الأســنة بعــدها طعنـــاً حـــشاي فميتـــه تكـــرر

يحدد ابن الزَّقَّاق الفضاء الذي تتحرك فيه صورته معتمداً في ذلك على تغير موقع المفردات اللونية في الصورة فضلاً عن تغير دلالتها، مستقبلاً طبيعة اللون ومانحاً للصورة بعدها الشعري الذي يتصل بانعكاس اللون وظلاله في السياق الذي يحيل اللفظ اللوني فيه إلى الأداء التشكيلي الذهني[1]. فيجعل وقت السحر البعد الذي يكون عليه صورته وليحدد طبيعتها بصورة لفتاة قد امتازت بالبياض، وقد ضربت خيمتها وأحاط بها حرسها الذين اخذوا عدة الحرب لحمايتها.

وإذ يختار ابن الزَّقَّاق وقت السحر لتكوين صورته فإنما لطبيعة هذا الوقت بما يوحي به من حركة فضلاً عن جماله وطبيعته الشاعرية التي تمنح الصورة بعداً شعرياً يضاف إلى قيمتها التشكيلية.

وتتحرك مفردات الألوان في القصيدة وفقاً لطبيعة الخطاب الموجه إلى جهتين، تتمثل الأولى منهما في وصف المكان الذي أطر به صورته وقد أضفى مظاهر القوة المنتشرة فيه، التي عكسها لنا باستخدام المفردات الدالة على ذلك؛ إذ انتشرت حول خيمتها الجرد العتاق التي شبه لنا حركتها وقوة ضربات حوافرها على الأرض بالبرق يلتمع وسط الغيم المتراكم وقد مثله في كنهور التي تؤثر تأثيراً فعلياً في طبيعة تكوين الصورة؛ ذلك أن انتشار الغبار يغير من اختيار ابن الزَّقَّاق لطبيعة مكان الصورة مما يعني اختيار خلفية جديدة تتكون عليها الصورة وتتناسق أركانها؛ وفقاً للطبيعة الجديدة. كما بين لنا من خلال لفظة (كنهور) حجم الغبار المنتشر وكميته بما يغبر من خلفية الصورة. كذلك يحدد قوله "لما طمى بحر الحديد الأخضر" طبيعة تكوين الصورة عند استقبال القصيدة؛ إذ تتغير دلالة اللون الأخضر في الصورة من كونه رمزاً للنمو والنبل واستمرارية الحياة[2]. إلى كونه رمزاً للموت وتداعياته في

(1) ينظر: المتخيل الشعري 168.

(2) ينظر: اللون 11، والرسم واللون 173.

سلب الأرواح من أجسادها؛ إذ اللون الأخضر في هذا الموقع رمز لكثرة الأسلحة التي يحملها الجيش.

أما الجهة الثانية فتتمثل في استخدام ابن الزَّقَّاق الألوان من اجل إظهار مواطن جمال هذه الفتاة كما يراها هو، وقد أشار إلى أولى هذه المواطن في بداية القصيدة بضيائها الذي انتشر في الأفق مع أن هذا البياض لا يؤثر تأثيراً مهماً في مستوى تكوين الصورة بقدر ما كان دليلاً على الذوق العربي عند ابن الزَّقَّاق؛ إذ أن "العرب أحبوا البياض ورسموا به كل ما أحبته نفوسهم... فالمثل الأعلى للجمال عندهم هو اللون الأبيض"[1]. كما روي عن عائشة رضي الله عنها قولها " أن البياض نصف الحسن"[2]. ووسط هذا البياض يبرز حور عينيها الذي اتخذه الشاعر. فضلاً عن قيمته في تحديد طبيعة جمال المرأة وسيلة لإبراز الصفة اللونية[*]. فيها بفعل المجاورة بينها والتي غالباً ما تكون معياراً تبرز من خلاله الصفة اللونية. ومن ثمة يظهر لنا من خلال تجاور اللونين الأحمر والأسمر في قوله: فإنما تدمي لحاظك لا الوشيج الأسمر الحركة التي نشأت بين رغبته وعواطفه الثائرة في الحصول على هذه الفتاة وما تمتلك من مصادر قوة تحول بينه وبينها، وإنما كان ذلك بفعل انتماء الأحمر إلى عائلة الألوان الحارة وهو يمثل بطبيعته عواطف الشاعر ورغبته في حين ينتمي اللون الأسمر إلى عائلة الألوان الباردة بفضل مخالطته لدلالة اللون الأبيض الأمر الذي يجعله عاملاً مهدئاً من رغبته في الحصول إلى الحبيبة فتتوافق بذلك دلالة اللون مع السياق المستخدم فيه إذ انه جاء في القصيدة رمزاً للرماح وهي إحدى الأسباب التي تمنعه من الوصول إليها كما جاء مجاوراً للون الأحمر في الصورة ليخفف من حدته وقوته عند استقبالها وتكوينها في الذهن. فضلاً عن أن تجاور

---

(1) التعابير القرآنية والبيئة العربية د. ابتسام مرهون الصفار 141.

(2) ينظر: مجمع الأمثال الميداني 121/1، وينظر: جمال المرأة عند العرب صلاح الدين المنجد 85.

(*) الصفة اللونية: هي درجة مخالطة اللون أو صفاته من بقية الألوان. ينظر: نظرية اللون 41-49.

اللونين في الصورة يعكس قيمتهما التشكيلية في تكوين الصورة؛ ذلك بفضل استقبال اللون الأسمر لأغلب الألوان وانسجامه معها فضلاً عن الانسجام الموسيقي من خلال التقارب الفونيمي الصوتي بين لفظيهما ويجسد في البيت الأخير صورة من صور التعبير الشعري يعكس من خلالهما إحساسه باللون وبوعيه وبإمكانية توظيفه وإنما كان ذلك عبر إسقاطات اللون تاريخياً. وإنما كان ربط اللون الأزرق بالرمح بسبب بغض العرب لهذا اللون لارتباطه بلون عيون العجم[1]. لهذا قرن صورة الموت عنده باللون الأزرق.

والقصيدة التي استغرقت احد عشر بيتاً احكم ابن الزَّقَّاق بناءها الأمر الذي يضعنا أمام فن خاص متكامل كأن ابن الزَّقَّاق كان يرعاه وينتجه حتى تكتمل مشاهده الجذابة، التي يفصل فيها ابن الزَّقَّاق الصور الدقيقة بحركاتها وألوانها الطبيعية وكأنها تتداخل في نسجها مع الأحاسيس الإنسانية الخفية التي يسبغها ابن الزَّقَّاق على صورته دون أن ينسى أية جزئية منها أو تفصيل من خلال مراحل تكوين الصورة وإرسال إيحاءاتها إلى المتلقي، ويوظف ابن الزَّقَّاق لغته الشعرية[2]. ليوحي لنا بمدى أثر هذه الفتاة فيه ومعاناته في الوصول إليها وذلك من خلال كثرة الأفعال الماضية في القصيدة "ذلك أن الماضي انقطاع وألم وحسرة ولوعة وحزن"[3].

ويقول في قصيدة أخرى: [4].

زارتك من رقبة الواشي على فرق ... حتى تبدى وميض المرهف الذلق
فخفض الجأش منها أن ملكت يدي ... نهر يغص به الواشون من شرق
سكنتها بعدما جالت مدامعها ... بمقلتيها فرنداً في ظبا الحدق

(1) ينظر: الكشاف الزمخشري 553/2.
(2) ينظر: خصوصية الشعر عباس إبراهيم 30.
(3) علم الدلالة د. نورالهدى لورش 88.
(4) ديوان ابن الزَّقَّاق البلنسي 211-212.

فأقبلت بين صمت من خلاخلها وبين نطق وشاح جائل قلق
وأرسلت من مثنى فرعها غسقاً في ليلة أرسلت فرعاً من غسق
تبدو هلالاً وبيد حليها شهباً فما يفرق بين الأرض والأفق
غازلتها والدجى الغريب قد خلعت منه على وجنتيها حلة الشفق
حتى تقلص ظل الليل وانفجرت للفجر فيه يتبايع من الفلق
فدرّعت ساريات المزن تسعدني عند الفراق بدمع واكف غرف.

أن المتأمل في النص الشعري يجد أن ابن الزَّقَّاق قد اعتمد في رسم صورته على مفردات الطبيعة اعتماداً كبيراً، الأمر الذي يعكس اثر الطبيعة الأندلسية في رسم الصورة الشعرية عند شعراء الأندلس ومنهم ابن الزَّقَّاق. وقد بدأ ابن الزَّقَّاق تكوين هذه الصورة دون أية ملامح لصورة المرأة إلا انه حدد الزمن الذي تقع فيه فكان سواد الليل هذا الزمن ويبدأ بتكوين صورة المرأة وهي متجهة إلى لقائه فتفاجأ بوميض سيف يهتك ظلام الليل الذي يطغى على الصورة وابن الزَّقَّاق في ذكره وميض السيف وضياءه يرسم لنا صورة ثانوية تتمثل في ضياء السيف وسط ظلام الليل معتمداً في ذلك على ضربة اللونين الأسود والأبيض. ثم يبدأ بذكر أولى مكونات صورة المرأة فيبين صورة عينيها وقد امتلأت بالدموع التي كأنها حبيبات لؤلؤ في ظبا الحدق والشاعر حين يشبه دموعها بحبات اللؤلؤ وشفافيتها لما ينبئ عن نقائه وإخلاصه لمن يحب[1]. ويكمل رسم صورة هذه المرأة بذكر سواد شعرها الذي انتشر على متنها فكان معادلاً لحلكة الليل وانتشار ظلاله، ويظهر عبر هذا السواد جمال وجهها وضياؤه، وقد انتشر على متنها حليها الذي يتلألأ كالنجوم وسط السماء ؛ إذ:

تبدو هلالاً ويبدو حليها شهباً فما يفرق بين الأرض والأفق

فيكون بذلك قد جمع بين صورتين ترتسمان في ذهن المتلقي الأولى صورة السماء الصافية وقد انتشرت فيها نجومها والثانية صورة المرأة وقد وضعت حليها

---

(1) ينظر: تعبيرية اللون في شعر عنترة جاسم محمد صالح 379.

يتلألأ كالنجوم على صدرها. ثم يستخدم اللون الأحمر في الصورة ليظهر لنا من خلاله ما ارتسم على وجنتيها اثر رؤيتها له وذلك في:

غازلتها والدجى الغريب قد خلعت   منه على وجنتيها حلة الشفق

فيوافق بذلك بين دلالة اللون الأحمر على إثارة العواطف ومشاعر الحب[1]. واستخدامه لوناً للخدود تثير هي الأخرى مشاعره وعواطفه ورغبته في الوصول إلى الحبيبة. كما أعطى اللون الأحمر -بفضل قوة اشعاعة اللافتة للنظر- قيمته التشكيلية في هذه الصورة من خلال مشاركته اللون الأبيض والأمور في تكوين الصورة.

ومع أن ابن الزَّقَّاق لم يستخدم في هذه القصيدة ألا قليلاً من المفردات اللونية فقد كان اغلبها يدل على الأبيض، إذ يوحي به وهي "وميض المرهف الذلق، نهر، مدامعها، فرنداً في ظبا الحدق، هلالاً، شهباً، ينابيع، الفلق، دمع واكف غرف" أو الأسود المتمثل في "أرسلت من مثنى فرعها غسقاً، ليلة، أرسلت فرعاً من غسق، الدجى الغريب، ظل الليل، درعت ساريات المزن" فقد أفاد من توظيف التضاد اللوني بين الأسود والأبيض إذ استعان ببريق السيف بإيحائه بالبياض للدلالة على الكشف والإشراق؛ إذ لو لم يكن سواد في ظلمة الليل لما كان ضوء السيف الأبيض واضحاً فتتبدد به ظلمة الليل فضلاً عن اللون الأسود في الصورة. فمن خلال التضاد بين اللونين الأسود والأبيض أدرك الشاعر هدفه في الأبانه عن الفعل البطولي تجاه الحبيبة. ولا ينهض وميض المرهف الذلق على المستوى الواقعي مماثلاً لضوء الشهاب في الوظيفة، ولكن ابن الزَّقَّاق انتقل به -شعرياً- من وظيفته الواقعية إلى وظيفة معنوية أعمق وهي أن في بريق السيف -الذي يرفع به المخاطر عن القوم- إشراقا لمعاني الحياة وديمومتها وانطفاءً لشعور الحزن عند حبيبته فضلاً عن إنهاء الظلام وهتك ستاره[2]. وتكررت الصورة نفسها، انحسار الليل وقدوم ضوء الصباح،

---

(1) ينظر: الألوان نظرياً وعملياً 82.

(2) ينظر: تعبيرية اللون في شعر عنترة 374.

في قوله:

حتى تقلص ظل الليل وانفجرت للفجر فيه يتبايع من الفلق

إذ الاستعارة في "وانفجرت للفجر فيه يتبايع من الفلق" يحمل القمر ببياضه معاني القلق وعدم الاطمئنان، وذلك بعد أن انحسر ظلام الليل الذي كان يحمل بسواده معاني الراحة والهدوء ومع أن هذه الاستعارة تعكس الضوء نفسه في قوته وظهوره وسط الظلام وتعد تكراراً لصورة السيف إلا أنها قد فارقتها في النتائج؛ إذ الأولى هدأت من قلق المرأة بينما صورة الفجر يغرر اللون الأبيض فيها بهما. وبها يغير ابن الزَّقَّاق في دلالة اللونين بين مقدمة القصيدة ونهاياتها؛ فبعد أن كان الأبيض دليلاً على الهدوء والسكينة أصبح رمزاً للموت وانتظار الموت، في حين تغيرت دلالة الأسود من الحزن واليأس ليحمل دلالة الأبيض في الهدوء والسكينة مؤكداً بذلك أن دلالة اللون لا تفهم بمعزل عن السياق(1). ويدعم صوت القاف في القصيدة بوصفه حرفاً للروي، فضلاً عما ورد في داخل الأبيات، طبيعة الألوان المستخدمة في الصورة فالأبيض قوي ناصع في الصورة وكذلك الأسود حالك شديد السواد فالليل شديد الظلمة، وشعرها كأنه الغسق بسواده؛ وذلك بسبب ما يتصف به صوت القاف من قوة إيقاعية تجعل المتلقي في استقبال دائم لمفردات القصيدة(2).

ويقول في قصيدة أخرى: (3).

غفـــرت للأيـــام ذنـــب الفـــراق أن فــزت مـــن تـــوديعهم بالعنـــاق
مزجـــت فيهـــا درَّ أســـلاكهم إذ أزف البـــين بـــدرِّ المـــآق
ســـاروا وقلبـــي بـــين اضـــعانهم فلينـــشدوه بـــين تلـــك الرقـــاق
لا مرحبـــاً بـــالبرق مـــا لـــم يكـــن تـــسقي عزاليـــه رســـوم البـــراق

---

(1) ينظر: الصورة الشعرية والرمز اللوني 16.
(2) ينظر: موسيقى الشعر إبراهيم أنيس 43.
(3) ديوان ابن الزَّقَّاق البلنسي 216-218.

حيث القباب البيض مضروبة	تحرسها سمرٌ وبيضٌ رقاق
تحمل في أثنائها غادة	يحمل منها القلب ما لا يطاق
حالية تبسم عن مبسم	كمثل ما قلد منها التراق
من شفق الليل لها وجنة	أو من دم بالحظ منها يراق
تاهت على ألبان بأعطافها	وعيرت بدر الدجى بالمحاق
وأرسلت فرعاً غدا لونه	كحال من يحرم منها التلاق
أعادت الصبح بها ليلة	حتى توهمت صبوحي اغتباق

يرسم ابن الزَّقَّاق صورة لفراقه من يحب، فالدموع تنحدر من عينيه لتمتزج وفقاً لرؤية البصرية مع درّ القلادة حول عنقها، وهذه الدموع المنحدرة من عيني الشاعر بنقائها وشفافيتها متأثرة من خلال تشبيهها بالدر فنياً مما ينبئ عن نقاء الشاعر وإخلاصه لمن يحب. وتتناثر هذه الدموع أو انقطاعها مثل حبات اللؤلؤ على صدرها يتناسب في التعبير دلالياً مع انقطاع التواصل الإنساني مع حبيبته إذ لا لقاء بعدها. وابن الزَّقَّاق من خلال هذا البكاء يكشف عن الوجه الأخر له، الرجل الذي يواجه المخاطر في سبيل من يحب –فهو إنسان وله أن يعيش لحظة ضعف إنساني وإن لم يكن هذا البكاء ضعفاً بقدر ما هو وسيلة في إظهار البوح الصادق غير الموري؛ ذلك لما فيه تعبيراً عن الآم الشاعر في فقد من يحب[1]. ويؤكد هذا الإحساس في قوله:

ساروا وقلبي بين اضعانهم	**فلينشدوه بين تلك الرقاق**

ثم يتجه ابن الزَّقَّاق إلى تكوين صورة الحبيبة ويبدأ بذكر مكان إقامتها وهو الإطار الذي تقع فيه الصورة ويطغى على رسم هذا المكان اللون الأبيض المتمثل في الخيام البيض والأرض البيضاء فضلاً عن البرق وقربه من هذا اللون، وابن الزَّقَّاق عبر استخدامه اللون الأبيض –"الذي يشع في أجواء الصورة شكلاً... ومنهاجاً للروعة

(1) ينظر: تعبيرية اللون في شعر عنترة 379.

والدعة والحب"[1]. يسعى الكشف عن مشاعره مرة أخرى تجاه هذه المرأة وذلك بدلالة اللون الأبيض على "الفضيلة وكرم الأخلاق"[2]. فضلاً عن الطهر ونقاء السريرة[3]. يؤكد ذلك بدعائه لها بالسقيا في قوله:

لا مرحباً بالبرق ما لم يكن   تسقي عزاليه رسوم البراق

وهذه المرأة بيضاء مع سعة واستدارة في وجهها، زاد من جمالها مبسمها الندي الأبيض، فضلاً عن بياض أسنانها التي تحاكي بياض العقد وهيأته على صدرها، ناهيك عن وجنتها الحمراء التي تشبه شفق الليل. أما شعرها فيجعل منه فضلاً عن جمال سواده "الذي يعد من مقاييس الجمال الأنثوي عند العرب منذ القدم فهم يفضلون في المرأة شعرها الأسود؛ إذ "غالباً ما يكون الشعر الأسود مرحلة الشباب"[4]. خلفية يظهر بها ابن الزَّقّاق جمال البياض عبر تضاده مع الأسود. واختيار الأسود لوناً لشعرها في هذه الصورة دون الأشقر في قوله:

وأرسلت فرعاً غدا لونه   كحال من يحرم منها التلاق

مفاده أمران: الأول أن السواد نقيض البياض ومتمه؛ لهذا كان الإلحاح عليه دون الأشقر حرصاً من الشعراء على إكمال الصورة الضدية بينهما. أما الأمر الثاني فهو أن الشاعر الأندلسي كان يسير في صوره الشعرية على خطى الذوق الذي ورثه عن أجداده وهم يضعون مثل هذه الثنائيات اللونية في تصوير الوجه والشعر[5]. وإن كان الأندلسيون قد دعوا إلى تفضيل الشقرة على السواد[6]. يقول غريسيه "أما ألوان الشعر والبشرة عندهم فأمر فيه خلاف

(1) عالم اللون في شعر نزار قباني 23.

(2) اللون في القرآن الكريم نضال حسن سليمان 27.

(3) ينظر: إيقاع اللون الأبيض في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي د. خلف الخريشة 861.

(4) جماليات اللون في شعر بشار بن برد 95.

(5) ينظر: اللون في الشعر الأندلسي 99.

(6) ينظر: طوق الحمامة 85.

وإن كنا نعرف أن بني أمية الأندلسيين كانوا يفضلون الشقراوات"(1).

وفي تصويره لخد هذه الفتاة وتشبيهه إياها بشفق الليل تارة وتارة بالدم الذي يسيل من اثر لحظ عينيها؛ يدعو في الصورة الأولى إلى إدامة النظر إليها فيرسم منظراً رومانسياً استطاع من خلاله أن يحقق انسجاماً مع ما يحيل إليه هذا المنظر من جمال بديع فيه الكثير من الهدوء والإثارة، في حين انه في الصور الثانية للخد يحيلنا إلى منظر يفرق فيه بين المنظر الحقيقي ومنظر الصورة المتكونة في الذهن؛ ذلك انه شبه حمرة الخد بحمرة الدم. ومنظر الدم في أية صورة كان هو منظر مقزز تفقد حمرة الخدود جمالها بإحالتها إليه فتفقد ما تحمل من إثارة ورغبة عبر عنها الشاعر باستخدامه اللون الأحمر في الصورة التي تعكسها دلالته المبينة سابقاً.

ووفرة مصادر اللون الأبيض وغلبتها في الصورة إنما تمثل استجابة من إحساس ابن الزَّقَّاق ونفسيته للحدث؛ وذلك بما يمثله اللون الأبيض من حيادية وسلبية؛ لهذا كانت النقطة الحمراء وسط الصورة –وقد مثل بها وجنتها– نقطة تحول نحو الإثارة والهيجان العاطفي الذي كانت نتيجته الفشل، وذلك لعودة الشاعر مرة أخرى إلى الأبيض. وقد وافق ابن الزَّقَّاق بين تكرار اللون الأبيض في الصورة وتكرار عدد من المفردات عبر الجناس كـ"صبح و صبوح، مآق ومحاق" التي سعى الشاعر من خلالها إلى تحقيق نوع من الانسجام بين أجزاء الصورة.

---

(1) مع شعراء الأندلس والمتنبي 95، وينظر: الشعر الأندلسي 85.

المصادر والمراجع

الكتب:

- اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري، د. نافع محمود، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1999م.
- الأدب العربي في الأندلس، د. عبد العزيز عتيق، ط2، دار النهضة العربية، بيروت، 1976م.
- استشفاف الشعر، د. يوسف حسن نوفل، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، 2000م.
- الألوان تأثيرها في النفس علاقتها بالفن، محمود شكر محمود الجبوري، ط1، مطبعة اوفسيت اللواء، بغداد، 1978م.
- الألوان نظرياً وعملياً، إبراهيم دلمخي، ط1، مطبعة اوفست الكندية، حلب، ط1، 1983م.
- التعابير القرآنية والبيئة العربية في مشاهد يوم القيامة، ابتسام مرهون الصفار، ط1، مطبعة الآداب في النجف الاشرف ط1 1967م.
- التفسير النفسي للأدب د. عز الدين إسماعيل، ط4، دار العودة، بيروت، 1981م.
- تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، بروين حبيب، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م.
- التكوين في الفنون التشكيلية، عبد الفتاح رياض، (د.ط) طباعة الشركة المتحدة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ت).
- جدلية الخفاء والتجلي، كمال أبو ديب، (د.ط) دار العلم للملايين، بيروت، 1979م.
- جماليات الأسلوب الصورة الفنية نموذجاً فايز الداية، ط2، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1990م.

- جماليات القصيدة العربية الحديثة، د. محمد صابر عبيد، ط1، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2005م.
- حوار الرؤية مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ناثان نوبلر، ترجمة فخري خليل مراجعة جبرا إبراهيم جبرا، ط1، دار المأمون للترجمة، مطابع دار الحرية، بغداد، 1987م.
- الحيوان، الجاحظ (أبو عثمان عمر بن بحر) تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط3، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، 1969م.
- خصوصية الشعر، عباس إبراهيم، ط1، الطباعة للصحافة والطباعة والتوزيع، حمص سوريا، 1994م.
- الخيال مفهومه ووظائفه، د. عاطف جودة نصر، (د.ط) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م.
- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، (د.ط) مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت).
- دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي، د. عياض عبد الرحمن الدوري، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2002م.
- ديوان ابن الزَّقَّاق البلنسي، تحقيق عفيفه محمود ديراني، ط1، دار الثقافة، بيروت لبنان، 1964م.
- الرسم واللون، محي الدين طالو (د.ط) مكتبة أطلس، دمشق، 1961م.
- سايكولوجية إدراك اللون والشكل، قاسم حسين صالح، (د.ط) دار الرشيد، بغداد، 1982م.
- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، ط2، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1972م.
- الشعر بين الرؤيا والتشكيل، د. عبد العزيز المقالح، ط1، دار العودة، بيروت، 1981م.

- الشعر والرسم، فرانكلين د. روجرز، ترجمة مي مظفر، ط1، دار المأمون، بغداد، 1990م.
- شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية، لمحيي الدين بن عربي د. سحر سامي، (د.ط) الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005م.
- صناعة الأدب بعض مبادئ النقد في ضوء نظريات النقد القديمة والحديثة، اسكوت جيمس، ترجمة هاشم الهنداوي، مراجعة د. عزيز المطلبي، (د.ط) سلسلة المئة كتاب، طبعة دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986م.
- الصورة البيانية في الحديث النبوي الشريف، د. فالح حمد احمد الحمداني، ط1، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2001م.
- الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة احمد نصيف الجنابي وآخرون، (د.ط) دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982م.
- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، محمد الولي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، 1990م.
- الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، د. يوسف حسن نوفل، ط1، دار الاتحاد العربي للطباعة، القاهرة مصر، 1985م.
- الصورة الشعرية والرمز اللوني، د. يوسف حسن نوفل، (د.ط) دار المعارف، القاهرة، 1995م.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر عصفور، (د.ط) دار المعارف مطبعة القاهرة الجديدة، 1977م.
- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، نصرت عبد الرحمن، (د.ط) مكتبة الأقصى، 1976م.
- الصورة الفنية معياراً نقدياً، د. عبد الإله الصائغ (د.ط)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م.
- الصورة في التشكيل الشعري–تفسير بنيوي، د. سمير علي سمير الدليمي، (د.ط) دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990م.

- الصورة في شعر بشار بن برد، د. عبد الفتاح صالح نافع، (د.ط) دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983م.
- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري–دراسة في أصولها وتطورها، د. علي البطل، ط2، دار الأندلس للطباعة، 1981م.
- الضوء واللون بحث علمي جمالي، فارس متري ظاهر، ط1، دار القلم، بيروت، 1979م.
- طوق الحمامة في الألفة والآلاف، ابن حزم الأندلسي، تحقيق صلاح الدين القاسمي، (د.ط) دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986م.
- علم الدلالة، اف. ار. بالمر، ترجمة: مجيد عبد الحليم الماشطة، (د.ط) الجامعة المستنصرية، بغداد، 1985م.
- علم الدلالة دراسةً وتطبيقاً، د. نور الهدى لورشن، (د.ط) منشورات جامعة خان يونس، بنغازي، (د.ت).
- علم عناصر الفن، فرج عبو، (د.ط) دار الفن للنشر، ميلانو ايطاليا، 1982م.
- عيار الشعر، محمد بن طباطبا العلوي، تحقيق وتعليق د. طه الحاجري د. محمد زغلول سلام، (د.ط) المكتبة التجارية، القاهرة، 1956م.
- فلسفة الأدب والفن، كمال عيد الدار، (د.ط) العربية للكتاب، ليبيا تونس، 1978م.
- فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ط2، دار الثقافة، بيروت لبنان، 1973م.
- فن الشعر، هوراس، ترجمة لويس عوض، ط2، الهيئة المصرية العامة، 1970م.
- في الأدب الأندلسي، جودة الركابي، ط2، دار المعارف بمصر، 1966م.
- في الأدب الأندلسي، محمد كامل الفقي، ط1، دار الفكر العربي، 1975م.

- في الشعرية البصرية، حسان عطوان وآخرون، ط1، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة الإمارات العربية المتحدة، 1997م.
- في الشعرية، كمال أبو ديب، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، 1987م.
- قراءة الصورة وصور القراءة، د. صلاح فضل، ط1، دار الشرق، القاهرة مصر، 1997م.
- قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، محمد عبد المطلب (د.ط) مكتبة لبنان الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 1996م.
- قصتي مع الشعر (سيرة ذاتية)، نزار قباني، ط1، منشورات نزار قباني، بيروت لبنان، 1973م.
- القصيدة والنص المضاد، د. عبد الله الغذامي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م.
- كتاب التشبيهات من اشعار أهل الأندلس، أبي عبد الله محمد بن الكتابي تحقيق إحسان عباس، ط2، دار الشروق، بيروت، 1981م.
- الكشاف عن الحقائق التنزيل وعيون الأقاويل من وجوه التأويل، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري (د.ط) دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، (د.ت).
- اللون النظرية والتطبيق، د. شامل عبد الأمير كبة (د.ط)، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1992م.
- اللون في الشعر العربي القديم، د. زينب عبد العزيز العمري (د.ط) الانجلو مصرية، القاهرة، 1989م.
- اللون، محمد يوسف همام، ط1، مطبعة الاعتماد بمصر، 1970م.
- المتخيل الشعري، د. محمد صابر عبيد، ط1، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، 2000م.
- مجمع الأمثال، أبو الفضل احمد بن محمد بن إبراهيم النيسابوري الميداني تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط3، دار الفكر، 1972م.

- المجمل في فلسفة الفن، كرونشه ترجمة وتقديم سامي الدروبي، ط2، دمشق، 1964م.
- مشكلة الفن، زكريا إبراهيم (د.ط) دار مصر للطباعة، القاهرة، (د.ت).
- مع شعراء الأندلس والمتنبي، اميليو غرسيه غومس، ترجمة الطاهر احمد مكي، ط1، مكتبة وهبة 1974م.
- المعجم الأدبي، جبور عبد النور، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979م.
- معجم الألوان والمسميات المرتبطة بها، سليمان بن علي بن عبد العزيز النغيمشي (د.ط) بيت الأفكار الدولية، القصيم السعودية، 1420هـ.
- مقالات في تاريخ النقد العربي، داوود سلوم (د.ط) دار الرشيد، 1981م.
- الملمع أبي عبد الله الحسين ابن علي النميري، تحقيق وجيهه احمد السطل (د.ط) مجمع اللغة العربية بدمشق مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، 1976م.
- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس (د.ط) مكتبة الانجلو المصرية، (د.ت).
- نظرية الأدب، اوستن داررين–رينيه وليك ترجمة محيي الدين صبحي مراجعة د. حسام الخطيب (د.ط) مطبعة خالد الطرابيشي، 1972م.
- نظرية اللون، د. يحيى حمودة (د.ط) دار المعارف، القاهرة، 1979م.
- نظرية المعنى في النقد العربي، مصطفى ناصف، ط2، دار الأندلس، 1981م.

الرسائل والأطاريح الجامعية:

- اثر الرسم في الشعر العراقي الحر، احمد جار الله ياسين، بإشراف: د. بشرى حمدي البستاني، كلية الآداب - جامعة الموصل 2001.
- الألوان دلالاتها السياسية والاجتماعية والنفسية في الشعر العربي من صدر الإسلام حتى نهاية العصر العباسي الأول، محمد بن عبد الله آية، أطروحة دكتوراه كلية الآداب - الجامعة المستنصرية، 1995م.
- البناء الفني في قصيدة محمد الماغوط النثرية، خيري صباح الدين فريد عبد الله الحيدري، بإشراف: د. عبد الستار عبد الله صالح البدراني، كلية التربية - جامعة الموصل، 2005م.
- التحليل السيميائي لفن الرسم المبادئ والتطبيقات، بلاسم محمد جاسم، أطروحة دكتوراه، بإشراف: أ. د. مالك يوسف المطلبي/ سعد عبد الامير الطائي، كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد 1999م.
- دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي، عياض عبد الرحمن الدوري أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد، 1996م.
- دلالة اللون في الحديث النبوي الشريف في صحيحي البخاري ومسلم، حمد محمد فتحي الياس رسالة ماجستير بإشراف: د. ميسر حميد سعيد، كلية الآداب - جامعة الموصل، 2004م.
- الرسم بالكلمات في شعر السياب دراسة فنية، خيري صباح الدين فريد عبد الله رسالة ماجستير بإشراف: د. عبد الستار عبد الله صالح البدراني، كلية التربية - جامعة الموصل 2001م.
- طرائق إنتاج الصورة الفوتوغرافية المطبوعة في الشاشة الحريرية في المطبوعات الورقية، هيفاء عبد الرحمن الجميلي، رسالة ماجستير، بإشراف: د. سامي ابراهيم حقي، أكاديمية الفنون الجميلة- بغداد، 1986م.
- اللون في الشعر الأندلسي حتى نهاية عصر الطوائف، احمد مقبل محمد المنصوري، رسالة ماجستير بإشراف: د. سامي مكي العاني، كلية الآداب - الجامعة المستنصرية، 2000م.

- اللون في الشعر الجاهلي دراسة دلالية فنية، صباح عودة عبد السيد القطراني، رسالة ماجستير، كلية التربية – جامعة البصرة، 1998م.
- اللون في شعر ذي الرمة، شيماء خيري فاهم، رسالة ماجستير، بإشراف: د. شاكر هادي التميمي، كلية التربية – جامعة القادسية، 2000م.
- اللون في القران الكريم دراسة لغوية نحوية دلالية، نضال حسن سليمان، أطروحة دكتوراه، بإشراف د. خديجة عبد الرزاق الحديثي، كلية القائد لتربية البنات – جامعة الكوفة، 1997م.
- اللون في شعر نزار قباني، ياسين عبد الله نصيف، رسالة ماجستير بإشراف د. محمد صابر عبيد، كلية التربية للبنات – جامعة تكريت، 2003م.
- اللون في شعر الهذليين، كتائب حسن عبود الدوري، رسالة ماجستير، بإشراف د. محمد سعيد حسين مرعي الجبوري، كلية التربية للبنات – جامعة تكريت، 2003م.

الدوريات:

- الاستعارة التنافرية في نماذج من الشعر الحديث، بسام قطوس وموسى ربابعة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد التاسع، العدد الأول، 1994م.
- الألوان وإحساس الشاعر الجاهلي بها، نوري حمودي القيسي، مجلة أقلام، الجزء الحادي عشر، لسنة 5 1969م.
- الألوان والناس، د. عمر الدقاق، مجلة العربي، ع2-3، 1984م.
- إيقاع اللون الأبيض في شعر بشر بن أبي خازم، د. خلف حازر الخريشة، مجلة جامعة أم القرى للعلوم الشرعية واللغة العربية وآدابها، ج15، ع25، 1423هـ.
- إيقاع اللون في القصيدة العربية الحديثة، د. علوي الهاشمي، مجلة الآداب، ع11، السنة 36، البحرين، 1988م.
- البنيات الحيوية في وحدة القصيدة العربية، د. وليد مشوح، مجلة المعرفة السورية، سنة 39، عدد 448، 2001م.
- التحليل النفسي والفنان تفسيرات الأسلوب الفني يوميات يوجين ديلاكروا، دانييل سنايور، ترجمة الدسوقي فهمي، مجلة الأقلام، السنة 12، ع8، 1977م..
- التشكيل اللوني في الشعر العراقي الحديث، محمد صابر عبيد، مجلة الأقلام، العددان 11-12، 1989م.
- التشكيلات الحيوية في معمار القصيدة العربية الجديدة، وليد مشوح، مجلة ثقافات، ع3، 2002م.
- تعبيرية اللون في شعر عنترة، جاسم محمد صالح، مجلة جذور، مج1، ج1، 1999م.
- التفكير البصري والذاكرة الدلالية العربية، كمال بلاطة، مجلة علامات، ع7، 1997م.
- جماليات اللون في شعر بشار بن برد، صالح الشتيوي، أبحاث اليرموك، مج18، ع1، 2000م.

- جماليات اللون في شعر زهير بن ابي سلمى، موسى ربابعة، مجلة جرش للبحوث والدراسات، مج2، ع2، 1998م.
- جماليات اللون في القصيدة العربية الحديثة، محمد حافظ ذياب، مجلة فصول، مج5، ع2، 1985م.
- الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، رضا بن حميد، مجلة الحياة الثقافية، ع69-70، ج70، 1995م.
- رمزية الألوان في شعر المأتمي، د. عبد السلام المسدي، مجلة عمان، ع108، حزيران، 2004م.
- شاعرية الألوان عند امرئ القيس، محمد عبد المطلب، مجلة فصول، مج5، ع2، 1985م.
- الصورة الأدبية في تصور جديد، د. علي علي مصطفى، مجلة البيان، ع188، 1981م.
- الصورة اللونية في شعر السياب، د. شاكر هادي التميمي، مجلة القادسية، مج2، ع2، 2002م.
- الصورة والرؤية عند زهير بن ابي سلمى، عبد القادر الرباعي، مجلة أبحاث اليرموك، مج1، ع1-2، 1983م.
- عالم اللون في شعر نزار قباني، محمد صابر عبيد، مجلة الجامعة، ع5، 1980م.
- علم الجمال في ضوء علم النفس، د.هـ.ج. ايزنك، تعريف وتلخيص د. محمد ماهر حمادة، مجلة المعرفة السورية، دمشق، السنة 5، ع52، حزيران، 1966م.
- فلسفة اللون في الفن، نوري الراوي، مجلة الأقلام، ع1-2، 1964م.
- القيم الفنية والقيم الجمالية، روحان انكاردن، ترجمة سعيد احمد الحكيم، الثقافة الاجنبية، ع3، 1986م.
- اللون رحلة لاستكشاف عوالمه المثيرة، عبد الوهاب النعيمي، مجلة عمان، ع40، تشرين الأول، 1999م.

تعدد الرؤى

نظرات في النص العربي القديم



Design By Majdalawi



دار مجدلاوي للنشر والتوزيع
تليفاكس : ٥٣٤٩٤٩٧ - ٥٣٤٩٤٩٩
ص.ب : ١٧٥٨ الرمز ١١٩٤١
عمان - الاردن



Dar Majdalawi Pub.& Dis
Telefax : 5349497 - 5349499
P.O.Box : 1758 Code 11941
Amman - Jordan
www.majdalawibooks.com
E-mail:customer@majdalawibooks.com